2 (50)
februarie 1974

Proletari din toate țările, uniți-vă!

CONVORBIRI LITERARE

REVISTĂ LITERARĂ FONDATĂ DE SOCIETATEA „JUNIMEA" DIN IAȘI, LA 1 MARTIE 1867. APARE LA 20 ALE LUNII. PREȚUL 2 LEI

anul 30

aceste începuturi de orașe

Nume dragi coborînd printre amintiri
Asemeni țăranilor, dimineața, în gări de cale ferată
Nume ca niște puncte cardinale ale memoriei
Spre care mă-ndrept de fiecare dată-n poeme

Ursuze orașe înconjurate de crînguri
Și șleauri de lut tăiate-n ierburi
De pașii îndrăgostiților. Primindu-mă
Cu vuiet de fabrici și străzi oprite în lanuri de mazăre

Orașe ca niște proteste în călătoria singurătății
Și melancoliei. Neliniștite îngrămădiri
De speranțe. Uriașe abatoare de iluzii

Ascult cum curge sămînța din vremuri
Spre voi ca o binecuvîntare a patriei.

Corneliu STURZU



Ioan Gânju : Victorie

foto : L. Stratulat

semnele unui an

Concomitent cu bilanțurile referitoare la anul editorial trecut, au început să apară primele cărți ale lui '74. Pînă acum, în bilanțurile amintite, nimeni sau aproape nimeni nu s-a grăbit să tragă concluzii patetice asupra ceea ce s-a tipărit, omițîndu-se calificative senziționale. Nu pentru că în anul precedent n-au apărut cărți bune. Ci pentru simplul motiv că de cîțiva buni ani încoace avem ca termen de comparație, ca reper al evaluării, o platformă valorică incomparabil mai ridicată decît cea de acum 10—12 ani, spre exemplu. Se vorbește de numărul prea mare de titluri tipărite în ultima vreme și, în consecință, se solicită folosirea cu maximum de randament a spațiului editorial. Da, perfect am zice noi, cu condiția ca, într-adevăr, operația să aibă loc în profunzime, să țină cont de ierarhiile valorice și nu de niște necesități dictate de scripte, care au nevoie numai de temeiuri cantitative.

Anul '74 este anul celei de a XXX-a aniversări a Eliberării Patriei, anul Congresului al XI-lea al P.C.R. momente pentru care întreaga țară se pregătește cu emoție și cu dorința faptelor neobișnuite. Scriitorii sînt animați de aceleași sentimente iar bilanțul pe care-l vom face la sfîrșitul acestui an se va resimți indiscutabil de pe urma acestei stări de spirit. Avem nevoie mai mult ca oricînd de opere valoroase, demne de momentul istoric în care apar, capabile să sublinieze cu tăria unor înalte mesaje umaniste, vîrsta matură a literaturii noastre din anii socialismului. Problematica generoasă, clădită pe adevărul și idealurile vieții de azi, epopeea emoționantă a construirii noii societăți se impun, cu deosebire în acest an sărbătoresc, ca inepuizabil izvor al faptelor de artă, determinînd un maximum de exigență creatoare.

Omagiul omului de litere trebuie să poarte amprente înaltei responsabilități față de semeni și de uneltele artei sale. În pagina scrisă iubirea adîncă de țară, de partid, de oameni e mai mult decît expresia unui impuls afectiv, e însăși pasiunea vibrantă ridicată la rang de simbol, de viziune cu implicații vaste. Este un moment sărbătoresc al prezentului, o deschidere spre viitor, spre ceea ce este peren. Entuziasmul și omagiul scriitorilor, a oamenilor de artă, în generare, poartă pecetea unei angajări totale, a unui încordat efort

C. L.

inedit

Pompiliu CONSTANTINESCU

ISTORIA LITERATURII ROMÂNE*

Călinescu, un impresionist, un artist violent, a scris o încîntătoare istorie literară de tip subiectiv, ceea ce nu înseamnă a fi lipsită de valoare critică și de intuiții noi, originale : s-ar putea spune din contra : chiar negările (I. Maiorescu, D. Zamfirescu etc.) sînt interesante, sînt niște caracterizări ale unor observații juste în fond, minime în sine, dar exagerate de un subiectivism de artist.

Atît de subiectiv, în sens artistic, și de puțin impersonal, în sens critic, Călinescu este totuși o minte, o sensibilitate, un talent – de o calitate deosebită și cartea lui este un monument, pe care numai proștii, inculții și fanaticii o pot contesta.

Istoricii noștri literari, fără excepție, n-au fost critici, sau critici partizani și parțiali (Iorga) ; cei mai mulți au tratat, fără simțul valorificării literatura religioasă, istorică și chiar un Densusianu n-a mers decît mai mult în culturalitate, în cele trei volume din *Istoria literaturii române moderne*. Biografi, bibliografi, profesori – n-au fost și critici. Iorga, deși scrie prima monumentală *Istorie a literaturii române* de la origină pînă în 1939 (ceilalți au scris *manuale*, cu pretenția de-a fi mai complete : Adamescu, Murărașu, etc.) nu este un critic, ci un cultural și un dogmatic.

Pe planul valorilor estetice, abia Lovinescu scrie o *Istorie a literaturii române contemporane*, de la 1900 pînă la zi, dar o istorie polemică și cu vădite tendințe cenacliste și dogmatice (modernismul) ; totuși este de preferat lui Iorga, în acest lot, fiind un critic ; martor și parte, într-un proces în curs de desfășurare, era firesc ca Lovinescu să nu aibă impersonalitatea necesară a unei asemenea întreprinderi ; criticul, cu limitele, cu preferințele și repulsiile lui – este mereu prezent în cele cinci volume mari, mai „impersonal" în istoria condensată din 1939, și dominat de *militantismul* lui estetic, în jurul *Sburătorului* și modernismului.

Iorga e, pentru literatura contemporană, un pamfletar (și chiar pentru literatura modernă !) un spirit confuz, refractar, un critic pueril și de o lipsă de seriozitate primejdioasă ; poate *istoricul*, (literar – n.red.) curiosul de documente, mai e viu în el, dar ce învălmășit, ce robit strictei descrieri de reviste, de nume, de cărți, cînd nu e pornit sau eronat.

Cînd se va scrie o istorie critică a istoriei noastre literare, de la cele mai vechi manuale pînă la zi, se va arăta meritul și demeritul fiecăruia ; întreprinderea lui Iorga este cea mai vastă totuși, deși este utilizabilă, din ce în ce mai puțin, chiar pentru epocile mai vechi, de cînd intră el în arena literară – este total de neutilizat, adică de pe la *Junimism*, pentru generația de la 48 fiind mai comprehensiv.

*

Istoricii noștri literari : I. Nădejde, Al. Philippide, Iorga, Pușcariu, Densușianu, Adamescu, Cartojan, Procopovici, etc. etc., – pînă la Murărașu, sunt culturali și au conceput munca științifică ca o metodă colectivă : sunt istorii literare individuale, deși lipsite de individualitate, informative, mai mult sau mai puțin sistematizate.

Călinescu este, în principiu, și ca mentalitate, în contra unei istorii literare concepută ca o muncă colectivă ; el recunoaște o personalitate critică, la baza oricărei munci informative de istorie literară, și deci neagă posibilitatea unei istorii literare în colaborare.

Dar aceasta există, dacă nu la noi, în străinătate ! E drept însă că acolo se pune accentul pe o străveche disciplină istoricistă, pe specializarea într-o epocă : sunt moderniști, sunt romanticiști, etc. care posedă în mod erudit o epocă, pentru a o prezenta istoric și a o valorifica. Există apoi o disciplină seculară a istoriei literare, în Franța, de pildă, și o *metodă*, care la un moment dat ajunge un bun comun cel puțin al unui stadiu de învățămînt și cercetare. Așa cum a fost lansonismul.

Impresionist, artist, critic subiectiv – e firesc ca G. Călinescu să vrea să facă din istoria literară o construcție sau o creație individuală. Și a făcut-o ; pe plan estetic, *Istoria literaturii române*, de la origini pînă la apariție, este ceea ce a dorit, deși nu este și o operă de metodă, de spirit impersonal ! Adoptînd planul valorilor creatoare, cel firesc și opunîndu-se categoric lui Iorga, dă însemnătate mai mică literaturii religioase, istorice, etc., deși pentru cronicari are o admirație nouă, proaspătă și poate, uneori, excesivă !

Iată însă că apare și la noi *prima* (? !) *Istorie a literaturii române moderne* ca expresie a trei colaboratori : Ș. Cioculescu, Vladimir Streinu și T. Vianu, deci o operă colectivă.

Toți trei însă n-au o singură metodă. Cioculescu face o serie de studii estetice asupra pașoptiștilor ; Vianu prezintă în succesiunea istorică o serie de personalități junimiste ; e drept că face, la început și o generalizare asupra curentului și o sistematizare a materiei, pe măsură ce-o desfășoară. Vianu desprinde și curentul și personalitățile, în linii clare, cu unele observații interesante (Maiorescu, Caragiale) chiar dacă nu sunt totdeauna noi. Unitatea structurală maioresciană, cu toate infiltrațiile ideologice eterogene, este bine prinsă și sîmburele de originalitate al acestei structuri (în fond necreatorul de idei) este limpede aflat și nuanțat prezentat.

(continuare în pag. 2)

* Din volumul *Caleidoscop* în pregătire la editura „Cartea românească" de către soția criticului, Constanța Constantinescu.

istoria literaturii române

(urmare din pag. 1)

Cioculescu are o vedere de ansamblu, în cinci pagini premergătoare lui Cîrlova, însă susține cîteva erori : lipsa de curente în patruzecioptism, neaderența la romantism, decît pe cale politico-socială, nu și insensibilitatea estetică, văzută în acel „mal du siècle" al romantismului apusean. In realitate începuturile literaturii noastre moderne se datoresc exclusiv romantismului, chiar cînd temperamentele contravin esteticii respective (Gr. Alexandrescu, C. Negruzzi, Kogălniceanu (beletristică) Alecsandri. Totuși, Heliade, Bălcescu, Russo, (Alecsandri chiar), Bolintineanu, Hasdeu sunt temperamental romantici și fundamental romantici, chiar în știință, nu numai în literatură. Ideea că Eminescu este primul nostru romantic e falsă ; este primul *geniu romantic*, ceilalți avînd personalități mai reduse. Seria de romantici epigoni (Sihleanu, Crețeanu etc.) – byronienii – contrazice ideea lui Cioculescu. Dacă literatura noastră pașoptistă, cu rare excepții, este dominată de problema politică, socială și națională (comună și romantismului francez, din care descinde și numai colateral englez se explică prin împrejurările istorice și prin lipsa unui geniu creator; în junimism avem trei genii creatoare: Eminescu, Creangă, Caragiale, dar avem nu numai romantici (Eminescu) ci și clasici realiști (Caragiale și chiar Creangă). Pe Cioculescu îl încurcă analogia cu literatura franceză unde curentele și esteticile sunt omogene, pe veacuri și pe grupări compacte (Sec. XVI Renașterea, sec. XVII clasicismul, sec. XVIII ideologie, sec. XIX romantism, realism etc. – coexistența curentelor și-n literatura franceză). La noi neavînd o tradiție literară clasică, curentele încep să coexiste, din sec. XIX, de la începutul literaturii romane, moderne ; elemente clasico-romantice sunt la Heliade, Gr. Alexandrescu, Cîrlova chiar (–) C. Negruzzi, Alecsandri etc., chiar la Filimon e un amestec de realism și de bas-romantism, de foileton. Romanticii noștri există, între Cîrlova și *Junimism* recte Eminescu, dar sunt minori ; cauzele care operează, după Cioculescu în romantismul francez (revolta contra „logicismului" clasic nu operează nici asupra pașoptiștilor nici asupra lui Eminescu ; atunci de ce Eminescu e posibil, ca geniu romantic, și nu e posibil romantismul la pașoptiști ? Aci comparația cu literatura franceză (reacția romantică) nu se mai aplica. Eminescu n-avea nici el, deși fost pașoptist, o tradiție clasicistă de lungă durată, ca să țîșnească geniul lui romantic protestatar. El este un mare romantic temperamental și dacă porniți, prin imitație, de la Welt... german, cum pașoptiștii pornesc de la „Le mal du siècle" francez sau de la byronismul englez, – deosebirea dintre el și ceilalți, scriitorii minori, este de structură pur individuală : Eminescu are geniu, iar ceilalți numai talent.

*

Drept este că există trei specifice viziuni romantice, create in timpuri diferite și de popoare diferite : romantismul englez (sec. XVI) romantismul german (sec. XVIII) ; romantismul francez (sec. XIX). Romantismul nu este și o creație românească, dar este, prin contagiune luat, cu toată cultura noastră modernă, și o *adaptare* românească, o răsfrîngere în „spiritul nou" a unui curent de faimă europeană. – cf. reflecțiile lui Pillat, din *Tradiție și literatură*, *cf.* romantismul pașoptist, sămătorist și chiar poporanist. Teoria mea între școli estetice și curente literare (ideologice) trebuie aplicată la istoria literaturii române, care nu este un *calc*, după istoria literaturii franceze, germane, etc., ci o *istorie* vie, cu cauze, efecte, mediu intelectual, social, etc. specific !

Glosele lui Cioculescu sunt prea sumare și categorice, iar metoda lui este neistorică, prezentînd *personalități literare izolate*, intre Cîrlova și C. Drăgușanu.

Este prima eroare a capitolului de istorie literară a lui Ș. Cioculescu : a doua este absența grupărilor, a clasificărilor, a sistematizării unei evoluții succesive de fapte și figuri literare ; el a procedat cam ca Faguet, în *Secolele* sale, prin monografii izolate (de proporții mai reduse, firește) dîndu-le o falsă aparență istorico-literară ; nu sunt contra judecăților estetice aplicate scriitorilor (istorie literară fără spirit critic este o eroare), dar lipsește însuși simțul istoric literar, sentimentul că faptele și oamenii se desfășoară în timp, narațiunea (cf. Croce !) ce face caractrul de bază al istoriei literare.

In istoria literară nu sunt spații goale (numai Papini se ocupă de culmi, iar istoricii literari de tip subiectiv (Călinescu, Kl. Haedens) trec și aceste spatii). Personalitățile mari sunt culmile; dar șesurile, dealurile, accidentațiile minore – sunt talentele, epigonii, scriitorii de tranziție (Vlahuță de ex.), precursorii ; dar istoria literară e alcătuită din curente, școli, grupări, care fac filiații (pe acestea le stabilești, uneori cu exces). Toate trebuie să intre într-o narațiune vastă, colorată, într-un sens, o semnificație, o corporalitate. Șerban Cioculescu face cîteva analize izolate, fără spiritul istoriei literare.

*

Firesc este ca orice istorie literară scrisă de un singur autor sau fiind o operă de colaborare să se justifice de ce s-a început de la o perioadă sau alta ; justificările lui Cioculescu sunt insuficiente in tot cazul e bine să fie precedată istoria literaturii de un tablou general de la origini pînă la data fixată (cf. B. Munteanu), chiar dacă se acordă perioadelor rezumate (și mai ales atunci) o importanță redusă.

Călinescu a procedat foarte bine, comprimînd literatura veche la proporțiile juste, dar înglobînd-o în cursul istoriei literare. Problema orient-occident, atît de dezbătută și azi în literatura noastră (*Gîndirea* etc.) trebuie văzută-n desfășurarea ei istorică și tranșată într-un fel.

Orientul budist e mai creator în lirica lui Eminescu, decît orientul bizantin, la Gîndiriști, și tradiția noastră e *în noi* nu în clasicismul greco-latin, în slavism și bizantinism, iar occidentul este imboldul de-a ne universaliza simțirea particulară ; pentru Franța clasicismul a putut fi un model organic, fiindcă catolicismul a asimilat organic acest clasicism ; dar e greu de definit ce este tradiția noastră ; ruralismul, literatura populară, cronicarii fac o tradiție, dar valorile ei sunt prea puțin universale, ca să ne limităm la ele ; poziția metafizică și de filozofia – a lui Blaga, rău și restrictiv înțeleasă, poate fi o primejdie pentru înțelegerea *stilului* românesc. Blaga însuși face un salt enorm peste cultura și creația minoră, peste folclorism, peste ruralism decorativ, peste gîndirism, și peste toate „tradițiile" locale ; totuși, proporția lui nu e configuratoare și „spațiul mioritic" nu este un spațiu interior prea cuprinzător : blagismul poate fecunda gîndirea noastră metafizică, dar nu trebuie adoptat ad-literam, în critică și-n directiva literară. Pentru tînăra noastră filozofie, de tradiție prea universitară, începind cu Maiorescu, pasul făcut de Blaga este mai important, decît pentru lămurirea unor veșnic mobile probleme de directivă literară, estetică, etc. Opoziția filozofilor de catedră este simptomatică, față de *filozoful* Blaga, dar este mai primejdioasă adaptarea filozofului de către literați. Cred că Blaga va însemna mai mult în începuturile filozofiei românești, atît de fragile, decît în *doctrina estetică*, în *filozofia culturii*, în *configurarea stilistică* a *geniului românesc*, mai variat, mai complex, decît poate fi înțeles prin „spațiul mioritic" sau alte categorii subiective. Ce se cheamă „fenomenul românesc" este mai insesizabil, mai umbrit decît poate fi cuprins în poziția unui metafizician autohton, oricît ar fi el de îndrăzneț și de seducător. De altfel un critic și un istoric literar nu trebuie să aibă o dogmă injustă ; cazul lui Sainte-Beuve și a lui Thibaudet, sunt mai elocvente, decît cazul uui Boileau sau Brunetière. Critica e liberală nu dogmatică și chiar cînd se *filozofează* nu trebuie să se osifice și să se dogmatizeze ca un pseudo-catolicism laic !

condiția criticului tînăr *

critica tînără și scriitorii noi

Participînd la o dezbatere despre așa-numita „critică tînără" (Luceafărul, nr. 51/1973) prozatorul Alexandru Ivasiuc făcea, pe un ton oarecum îngrijorat și oricum dezaprobator, constarea că sus-zisa critică nu susține cum s-ar cuveni pe scriitorii tineri, așa cum critica azi mai vîrstnică, la vremea ei, susținuse pe scriitorii — tot azi — mai vîrstnici.

Este adevărat. Critica „tînără" nu și-a concentrat în mod exclusiv atenția asupra poeților și prozatorilor (literatura dramatică...) tineri, „noi". Criticii tineri știu ori au înțeles că mai importantă decît o destul de vagă și decît o destul de puțin literară „solidaritate de generație" este sprijinirea valorilor autentice indiferent de datele de stare civilă ; ei au preferat, așadar, solidaritatea întru valoare. G. Călinescu a spus, cred, că un critic trebuie să aparțină generației sale dar G. Călinescu nu a fost criticul vreunei generații ; rezultă de aici că G. Călinescu nu a fost critic ?!

Sunt de altfel silit să observ că, deși este mai vîrstnic, deci a cunoscut direct perioadele ceva mai îndepărtate ale istoriei literare contemporane, Alexandru Ivasiuc pare să fie ceva mai puțin informat decît un, să zicem, critic „tînăr", obligat prin condiția biologică să se documenteze dacă îl interesează trecutul literar apropiat. Căci nu este o eroare vădită a se pune exclusiv în seama celei de a doua generații de critici postbelici susținerea lui Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Nicolae Breban. Fănuș Neagu, Alexandru Ivasiuc însuși ? Printre cei care, în jurul anilor 1960, au scris cu entuziasm despre Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Ilie Constantin, Fănuș Neagu, D.R. Popescu, Nicolae Velea, cu entuziasm dar și cu *autoritate*, contribuind *în mod hotărîtor*, la impunerea lor rapidă, s-au aflat Ov. S. Crohmălniceanu și Paul Georgescu, tot ei avînd un cu greutate cuvînt de spus și după 1965, cînd apăreau primele cărți semnate de Nicolae Breban și Alexandru Ivasiuc. Totuși, Alexandru Ivasiuc nu ezită să „împingă" acțiunea acestor doi critici către „anii '50", cînd, tot după opinia tipărită a domniei-sale, ei ar fi „lansat pe Marin Preda și Eugen Barbu" ! In acest fel, „lansarea" generației la care Alexandru Ivasiuc își declară apartenența este socotită, firește, rezultatul lucrării unei simetrice generații de critici, numele citate fiind S. Damian. N. Manolescu, Lucian Raicu, Matei Călinescu, Valeriu Cristea și Eugen Simion. Chiar dacă am accepta că așa s-au petrecut lucrurile (nu s-au petrecut așa). evenimentul cel mai important în existența literară a criticilor numiți, definitoriu pentru statutul și personalitatea lor, ar fi fost aceste „susțineri" ? Ar urma, de aici, să tragem concluzia curioasă că misiunea respectivilor critici s-a sfîrșit odată cu „lansarea" scriitorilor ce le corespondeau ca vîrstă.

Luînd în serios aceste afirmații, ar trebui să acceptăm că Ov. S Crohmălniceanu și Paul Georgescu ar fi atins apogeul carierei lor prin „anii '50", iar ceilalți — prin 1959—1967 (anul debutului și al „lansării" lui Alexandru Ivasiuc). In realitate, scrierile cele mai importante ale lui Ov. S. Crohmălniceanu și Paul Georgescu au apărut după 1960, ambii aflîndu-se azi în plină activitate, iar S. Damian, N. Manolescu, Lucian Raicu, Matei Călinescu, Valeriu Cristea și Eugen Simion poate că nu și-au scris încă lucrările fundamentale ; mai mult, și unii și alții continuă să urmărească literatura prezentului fără discrimări de ordinul vîrstei, scriind nu numai despre autorii generației lor ci (chiar !) și despre noii-veniți.

Dincolo însă de aceste necesare îndreptări de ordin documentar, observația lui Alexandru Ivasiuc trebuie reținută : afirmării în ultimii 4—5 ani a unor critici noi nu-i corespunde, cel puțin la prima vedere, lansarea unui grup compact de noi poeți și prozatori. Aceștia, lasă Alexandru Ivasiuc să se înțeleagă, ar avea parte de un tratament neconvenabil, „colegii noștri mai tineri — zice, compătimitor, domnia-sa — n-au beneficiat de o critică a lor, adică susținerea lor nu a căpătat o expresie teoretică". Nu știu dacă nu e cumva *foarte exagerat* a se vorbi despre „expresia teoretică" a „susținerii" multora dintre scriitorii citați de Alexandru Ivasiuc în calitate de beneficiari ai unor la moment apărute generații critice, dar sunt convins că dacă ar debuta astăzi mulți dintre aceștia abia de ar fi observați. Insă nu criticii tineri ar fi răspunzători pentru o asemenea puțin plăcută situație. Totodată, mi-aș îngădui să observ că despre scriitorii tineri — adică despre mai puțin vîrstnicii, dar nu mai puțin înzestrații, colegi ai lui Alexandru Ivasiuc au scris, susținîndu-i, sprijinindu-le afirmarea, mulți dintre criticii despre care nu se mai poate spune că ar fi tineri ; să înțelegem de aici că li se impută de către Alexandru Ivasiuc — lui S. Damian, N. Manolescu, Valeriu Cristea, de pildă — faptul de a nu fi ajuns la o „expresie teoretică" susținîndu-i pe Augustin Buzura, Corneliu Ștefanache, Bujor Nedelcovici, Nicolae Damian ș.a. ? Sau capacitatea lor critică nu se relevă decît la contactul cu scrierile autorilor de aceeași vîrstă ?!

Totuși, parcă în treacăt fără să vrea, Alexandru Ivasiuc atinge aici o chestiune dintre cele mai sensibile ale momentului literar : ignorarea prin uniformizare. Nu există, în prezent, scriitor de oarecare valoare care s-ar putea plînge că este nedreptățit, că lucrările sale trec fără a fi luate în seamă ; dar, fie prin atribuirea uniformă de superlative, fie prin evitarea judecății de valoare, aproape toți autorii contemporani sunt plasați în același plan valoric, distingerile făcîndu-se după alte criterii (vîrsta, de-o pildă). Și este vorba, în primul rînd, de scriitorii pe care i-am putea numi „consacrați" ; contrar celor mai optimiste speranțe, timpul nu a vrut sau nu a putut opera, singur, o selecție despre care se tot vorbește de aproape trei decenii. In mod fatal, apariția unor scriitori noi de reală valoare duce doar la lungirea înșirărilor de nume în articolele cu caracter bilanțier. Pe de altă parte, ei au, de multe ori, sentimentul viu că sunt nedreptățiți și pentru că, nefiind mai prejos decît debutanții de acum 10—15 ani, „pătrund" totuși mai greu decît aceștia. Căci evoluția de necontestat a literaturii noastre nu a adus cu sine, fapt paradoxal, și o firească modificare a ierarhiei valorice (aceasta fiind și rămînînd quasi-inexistentă) ; înlesnind cîndva ascensiunile rapide, fulgerătoare uneori, unele justificate abia ulterior și altele rămase fără acoperire pînă azi, „dezvoltarea" literaturii implică în momentul de față o anume impermeabilitate față de numele noi, fenomen care este însă altceva decît ostilitate sau indiferență. Absente sau minore în momentele de rapidă evoluție, exigențele cresc în perioadele mai lente de calmă împlinire ; și, dacă anii 1959—1964, de pildă, sînt sub aspect literar mai „dinamici", abia anii 1965—1973 au adus majoritatea operelor de autentică valoare existente în patrimoniul celor trei decenii literare postbelice. Aparența lipsă de interes pentru scriitorii noi este în fond un fapt de viață literară normală ; debutanții nu sînt nici respinși și nici ignorați ; ei sînt priviți ca *scriitori* și nu ca *tineri*, ca *realități* și nu ca *virtualități*. Semn, aș zice, de prețuire nedisimulată și de încredere, mai ales atunci cînd „primirea" de scriitori noi este dublată de „revizuirea" celor „consacrați".

Mircea IORGULESCU

între tradiție și actualitate

Nu există critică „tînără" și critică „matură" decît în măsura în care cea din urmă ar fi un „conte de Gormaz", care l-ar considera pe „don Rodrig" *copil trufaș*, și în măsura în care am putea spune, altfel decît Corneille — „la valeur attend le nombre des années". Orice vîrstă a criticii (a criticii care merită acest nume) este matură, pentru că presupune o *conștiință*.

1. Mai mult decît în orice altă epocă, în actualitate, condiția criticii ar putea fi exprimată în această metaforă (brechtiană) : — critica „în desișul orașelor". Rolul criticii de azi (și actul critic în sine) a devenit mai complex și mai dificil. In *Variété*, Valéry remarca faptul că „bogăția și fragilitatea combinațiilor, instabilitatea gusturilor și transmutațiile rapide ale valorilor ; în sfîrșit, credința în extreme și dispariția durabilului sînt trăsăturile (caracteristice) ale acestui timp". Rolul criticii contemporane a devenit deci mai dificil, dar critica de astăzi este poate mai „fidelă" decît oricînd operei. S-a observat că, mai ales în Franța, „lucrurile cele mai importante, hotărîtoare din literatura secolului al XIX-lea... s-au petrecut *în afara*, ba chiar în *pofida* criticii" : Baudelaire. Rimbaud, Mallarmé (Hristic, — s. n.). S-ar putea adăuga lesne și alte nume : Lautréamont, Jarry... In literatura română, lucrurile nu s-au petrecut la fel, din mai multe motive, dar fapte asemănătoare există. In fond, *adevăratul* Eminescu a „scăpat" criticii secolului iar Caragiale spunea, pe bună dreptate, că este „cel mai fluierat dramaturg". Am dat exemplul secolului al XIX-lea „care, fiind predecesorul nemijlocit al literaturii moderne, trebuie să reprezinte un domeniu deosebit al preocupărilor noastre" (Hristic). Nu întîmplător unele dintre cele mai fecunde exegeze critice din ultimul deceniu s-au dovedit a fi cele ale operei lui Eminescu și Caragiale. *Comicul enigmatic* al autorului *Scrisorii pierdute* (despre care vorbea G. Călinescu), se află la originea unor dezvoltări literare și teatrale moderne fundamentale, de la Urmuz la Ionescu. Modernitatea lui Eminescu, deși nu mai trebuie „demonstrată", e necesar să fie serios studiată. Condiția criticului contemporan devine astfel (moștenirea secolului al XIX-lea fiind atît de importantă) mereu mai complexă. Forțînd puțin lucrurile, orice cronică literară ar trebui să țină seama de tot acest „complex" al criticii contemporane.

2. Se vorbește despre critica — act de creație, dar nu în sensul de „repetare", de „concurență" cu opera ei în acela mai adevărat, înțeles, între alții, de Gaëton Picon sau Iovan Hristic : „analiza critică și textul poetic sînt legate unul de altul ; căci analiza critică devine un act de reproducere a creației". „Umbra" este nedespărțită de operă — un raport nou între una și cealaltă, un fel nou de a înțelege rolul și rațiurea de a exista ale criticii, un raport nou și un fel de înțelegere nou față de ceea ce se întîmpla în secolul al XIX-lea. Dacă atunci, la noi, ca și în vestul european, cei mai importanți critici erau critici și atît, în secolul al XX-lea ei sînt și scriitori sau în primul rînd scriitori : G. Călinescu, G. Ibrăileanu, Eugen Lovinescu, la care putem adăuga și alte nume de eseiști, promotorii unor interesante disecții în critică (nestudiate încă) : Blaga, Camil Petrescu.

3. Una dintre „obligațiile" criticii este și aceea de a menține opera *vie* — adică în conștiința publică, de a depăși momentele ei de eclipsă, chiar de a o „reînvia". In ciuda multor aparențe reapare însă, și aici, pomenita incompatibilitate între „umbră" și „stăpînul" ei, nu numai în înțelesul că cea dintîi încearcă (și uneori chiar reușește) o schimbare a rolurilor.

4. G. Călinescu avea într-unul dintre articolele sale mai vechi această idee : „Nici un critic de artă nu s-ar încumeta să judece un tablou fără cunoașterea tehnicii picturii". Lucrul rămîne valabil, în ce privește tehnica literaturii, și pentru criticul literar ? Aparent, „desișul" despre care vorbeam și solicitările contradictorii ale literaturii moderne ar justifica graba și amatorismul criticii. Dar, în fapt, criticul contemporan trebuie să satisfacă chiar mai mult decît cele cinci condiții enumerate de G. Călinescu în *Tehnica criticii și istoriei literare :* vocația critică, disciplina de cercetător erudit, cultură filozofică și istorică, o întinsă cultură literară privitoare la mai multe literaturi. Lipsa rigorii și a metodei poate fi un alt argument împotriva criticii grăbite, ocazionale, care ignorează necesitatea unei viziuni și perspectiva unei unităti a interpretării literare. Jean Starobinski observa foarte bine că metoda nu poate fi redusă la o „tratare intuitivă, variabilă după ocazii și orientată după simpla divinație ; nu e suficient să aduci fiecărei opere răspunsul specific pe care ea pare că-l așteaptă. Aceasta ar însemna să reducem critica la rolul de ecou sensibil, de reflex intelectualizat, docil la seducția singulară a fiecărei lecturi. Critica, uitînd unitatea finală către care ea trebuie să tindă, s-ar abandona astfel solicitărilor infinite ale multiplicității formelor pe care le întîlnește în cale. Ea n-ar face decît să ia act de diversitatea operelor — considerate ca lumi succesiv vizitate — în loc de a elabora viziunea unitară în care această diversitate se oferă înțelegerii ca diversitate".

5. Erorile criticii „imature" ? S-au dat adesea „lecții" de *evitare a erorii*. Dar toți marii critici, de la Sainte-Beuve la Thibaudet și Lukács, chiar la vîrsta maturității, au făcut suficiente erori. Că uneori se poate constata o „oscilație nepermisă a judecății de valoare", faptul are mai multe explicații și nu cea dintîi e legată de imaturitatea unei generații de critici. Gaëtan Picon scria cu înțelegere că „tradiționalei rezistențe la nou tinde să-i succeadă un spirit curios de nonrezistență. In fiecare lună, critica descoperă douăzeci de capodopere ; fiecare trimestru are pe noul său Rimbaud și pe noul său Stendhal... Mai mult, critica se teme astăzi să lase să-i scape **geniul**.

6. Evoluția criticii de la o operă la alta a determinat totdeauna „gîlceava" generațiilor. Rezerva față de critica „tînără" decurge cel mai adesea din faptul că generația „clasicizată" vede lucrurile în perspectiva „clasică" : critica în *alt* raport cu opera și cu publicul. S-a spus însă pe bună dreptate că nici o estetică clasică nu poate orienta în mod eficace o critică în contact cu actualitatea. Nu este vorba, desigur, despre estetica clasicismului francez sau german : în ultimele două-trei secole s-au clasicizat mai multe estetici.

7. In actualitate, modalitatea abordării operei este, poate, mai importantă decît oricînd. Gaëtan Picon observa cu înțelepciune că „nu se poate pune problema de a nega valoarea unei critici extra-estetice". După mai multe decenii în care a dominat critica eseistică (interesată foarte puțin sau deloc de judecata de valoare), „întoarcerea" esteticului la etic este consonantă și cu o „întoarcere" la judecata de valoare. Opera are din nou nevoie de certitudine și de un dialog despre sine însăși. „Umbra" reintră în toate drepturile ei.

8. Dacă, asemenea poeziei, critica este *fără vîrstă* (și nu așteaptă numărul anilor), „don Rodrig" s-ar putea întoarce spre „contele de Gormaz" cu această replică : *trufașule domn*.

I. CONSTANTINESCU

* Publicăm, în continuare, răspunsurile sosite mai tîrziu la redacție, în cadrul anchetei „Condiția criticului tînăr".

realitate și romanesc

Propunîndu-și să oglindească noile realități specifice societății noastre, socialiste, proza românească de azi reprezintă, indiscutabil, unul dintre cele mai rezistente sectoare ale literaturii contemporane.

Plecînd de la această evidență, acum, cînd întreaga țară face bilanțul realizărilor din cei treizeci de ani de existență și construcție socialistă, am socotit utilă „interogarea" prozatorilor noștri asupra raporturilor pe care creațiile lor le stabilesc cu realitățile în mijlocul cărora trăim. Am urmărit, așadar, să grupăm confesiuni literare, care să dezvăluie publicului larg faptele de viață, evenimentele a căror transfigurare a generat proza acestor treizeci de ani.

C. L.



factorul decisiv: interpretarea realității

Am scris primul roman din nevoia exuberantă de a mărturisi o descoperire pe care o socoteam formidabilă. Nu mă intimida faptul că aceeași descoperire o făcuseră alții, destui și iluștri, înaintea mea: credeam în particularitatea poziției din care priveam eu lucrurile. Apoi, fiindcă fusesem direct implicat în acele întîmplări, simțeam nevoia confesiunii, așa cum supraviețuitorul unui cataclism simte nevoia de a povesti salvatorilor totul, așa cum s-a petrecut. În sfîrșit, beneficiind de perspectiva cîtorva ani, a intervenit și necesitatea — și totodată posibilitatea — meditației asupra celor petrecute. Celelalte cărți s-au născut pe urmă dintr-un sentiment oarecum asemănător cu dorul: o aspirație nelămurită, dar obsesivă, de a spune ceea ce nu fusese spus, confestat, meditat în cartea anterioară. Pentru că întotdeauna rămîne ceva neîmplinit și acest ceva este unul din factorii care propulsează în continuare creația. E un lucru pe care orice scriitor îl cunoaște, dar dezbaterea aceasta presupun că se adresează în primul rînd cititorilor, adică celor ce îndeobște, cînd citesc o carte, sînt preocupați să stabilească ce este acolo „adevărat" și ce e „inventat". M-am izbit de nenumărate ori de întrebarea brutală și zadarnică: „nu-i așa că personajul Cutare din romanul dumneavoastră e tovarășul Cutare?" E inutil să negi: cel care întreabă e mai bine informat.

Revenind la mobilurile care m-au determinat să scriu cărțile pe care le-am scris, vreau să spun că romanul reprezintă pentru mine posibilitatea de a demonstra o idee printr-o experiență (formularea îi aparține lui G. Călinescu), dar, în același timp, o modalitate de meditație și de confesiune — disimulată sau nu. Am convingerea că dacă meditația poate lipsi (ceea ce nu înseamnă că socotesc absența ei o calitate) demonstrația și confesiunea, într-un fel sau altul, se insinuează în orice roman. Ele sînt o fatalitate. Așa stînd lucrurile, dozarea elementelor reale și ale celor fictive nu m-a preocupat în mod deosebit, aceasta fiind o chestiune care se rezolvă oarecum de la sine, pe parcursul elaborării propriu-zise a cărții. Problema raportului dintre realitate și ficțiune mi s-a relevat totuși ca actuală relativ recent, cînd am început să lucrez la un roman istoric și cu acest prilej abia am examinat-o și retrospectiv.

O primă constatare care mi s-a impus este la îndemîna oricui: **nici o carte nu se poate dispensa de elementul real.** Felul în care acest real se manifestă însă, cred că trebuie privit diferențiat. Există un prim strat, exterior, de esență epică și care pînă la un punct se poate confunda cu autobiograficul. El este întîmplător sau, în orice caz, neobligatoriu. Se poate manifesta episodic sau pe tot parcursul cărții, după cum poate fi suplinit parțial sau în întregime de structuri epice fictive, imaginate în funcție de intențiile autorului. Al doilea strat al realului, de data aceasta profund, intrinsec operei, mi se pare a fi de natură spirituală, ținînd de dimensiunile interioare ale creatorului. Avînd un caracter obiectiv, el se manifestă indiferent de intențiile scriitorului sau de tipul de roman, putînd fi sesizat chiar și în romanul istoric. Din toate acestea însă, cititorul e reținut îndeobște doar de primul strat, de adevărul exterior al cărții, imediat și ușor perceptibil. În acest sens mi se pare semnificativă mărturisirea unui prozator de anvergură, așadar cu experiență, cum este Eugen Barbu, care scrie: **„Un amic îmi reproșa că în romanele mele nu apare viața mea personală deloc. Se înșală. Totul a fost disimulat, pierit bine, tocat mărunt, încît să nu se simtă". (Caietele Princepelui,** I, p. 254.). Chiar fără să fi reprodus întregul paragraf, e limpede că e vorba de o disimulare conștientă, deliberată, ca o reacție împotriva unei necesități **„mereu presante"** de confesiune, dar determinată probabil și de pudoare și de prudență. Căci un scriitor care-și cunoaște meseria știe că nu e recomandabil să stea mereu în primul plan al cărților sale. Asta le-ar răpi taina și ar duce în cele din urmă la monotonie. Aici intervine ficțiunea. Ea e ca acel „sfumato" descoperit de Leonardo, îndulcește contururile, adîncește perspectiva, potențează forța de sugestie în funcție de interpretarea pe care scriitorul intenționează s-o dea realității. Dar un scriitor care-și cunoaște meseria mai știe ceva. El e conștient că în ciuda eforturilor sale de disimulare și a dozei masive de ficțiune de care s-ar folosi, propriul său eu va rămîne mereu vizibil și descifrabil pentru un cititor avizat, începînd cu anumite preferințe lexicale, pînă la opțiunea pentru anumite teme sau modalități. Pentru cine știe citi, o carte vorbește în primul rînd despre cel care a scris-o.

X

Am mărturisit și cu alt prilej că spectacolul cel mai fascinant și mai dramatic la care am asistat a fost acela al agoniei unei lumi îmbătrînite, sclerozate și al nașterii pe ruinele ei a alteia, mai bună și mai dreaptă. Am participat eu însumi la acest spectacol, e drept, mai mult ca figurant dar am fost acolo totuși, și din cutremurările și revelațiile pe care le-am trăit cu acest prilej s-a născut romanul **Crepuscul**. E primul meu roman și totodată singura mea scriere marcată de autobiografic. Aceasta înseamnă că cea mai mare parte a dramei epice e constituită din fapte care s-au petrecut în realitate, pe care le-am trăit eu sau cei din imediata mea apropiere. Nici unul dintre personaje însă nu coincide întru totul cu vreo persoană reală. Am uzat de ficțiune atît prin introducerea unor episoade imaginare, cît, mai ales, prin permutări și combinări de situații și caractere. **Crepuscul** a devenit astfel un roman și nu o carte de memorii, lucru pe care unii dintre cei cărora li s-a părut a se cunoaște în carte nu l-au înțeles, erijîndu-se în apărători indignați ai defunctei onorabilități burgheze și trăgîndu-mă de urechi la colț de stradă că mi-am îngăduit „să cenzurez trecutul". În paranteză fie zis, un scriitor care nu e și „cenzor" ar face mai bine să-și pască suvenirile în tăcere. Cei ce nu sînt capabili să înțeleagă acest rost, nu fac decît să demonstreze că într-adevăr sînt niște crepusculari. Așadar realul nefasonat sau insuficient fasonat implică și anumite riscuri iar istoria literară oferă în această privință o mulțime de exemple celebre și instructive.

Crepusul însă nu m-a mulțumit. Voisem să spun mult mai mult și constatam că n-am reușit să izolez decît un moment. Din acest sentiment de insatisfacție s-a născut **Treptele Diotimei.** Ceea ce e „adevărat" în **Crepuscul** ține în cea mai mare parte de autobiografic. În **Treptele...** autobiograficul e minim și insignifiant, „adevărul" fiind adevărul istoric, atestat documentar, verificabil de către oricine. Restul, adică personajele — clanul Candrea și toți ceilalți — și epicul propriu-zis este imaginat în spiritul logicii artistice și al ficțiunii veridice. **Treptele Diotimei** este, dintre cărțile mele, cea la care țin cel mai mult, care pînă acum mi se pare că mă exprimă cel mai complet și tocmai de aceea eu însumi mă aflu dispersat în aproape toate personajele, în special în Roxana, Tiberiu, Răzvan și Octavian, spre deosebire de **Crapuscul** unde nu mă pot identifica decît, într-o anumită măsură doar, cu Vlad. Odată create însă, nu mai există pentru mine nici o deosebire între aceste personaje și oamenii reali. Eu cred în personajele mele, nimeni nu m-ar putea convinge că ele n-au existat sau că nu există și numai în această credință mi se pare că se află secretul de a insufla operei viață autentică.

Cu romanul **Zilele,** de fapt al doilea în ordinea creației, situația e cu totul alta. Mi-a fost foarte drag și apropiat un om, un medic, mi-a fost confident, frate, prieten, dar la 47 de ani a murit subit, victimă a propriei sale omenii și conștiinciozități. Pus brutal în fața absurdității vieții (un absurd **real,** nu confecționat în retortele literaților), am simțit nevoia să scriu cartea vieții acestui om care pentru mine a întruchipat omenia. Ea trebuia să fie un omagiu, dar și un protest, o polemică, o răfuială a mea cu absurditatea și meschinăria care ne otrăvește uneori zilele. O carte deci despre întîmplări reale, în care invenția avea un rol minim și neesențial. De la primele pagini însă s-a ivit Daria, personaj inventat, care în intențiile mele trebuia să rămînă episodic. Dar, cum ziceam, cred în personajele mele: de Daria m-am îndrăgostit, și-a cerut dreptul la existență, m-a dominat și în cele din urmă a imprimat cărții, pe măsura elaborării ei, un cu totul alt ritm și o cu totul altă desfășurare decît intenționasem inițial. **Zilele** a devenit o carte a cărei tramă epică este în întregime fictivă. Singurul lucru care s-a păstrat din intențiile inițiale este stratul protestatar, tonul polemic, fierbinte și angajat pe care unii recenzenți silitori și posaci care au citit despre „gradul zero al scriiturii" l-au luat drept tezism. Cititorii însă, poate mai puțin docți, dar cu intuiții mai sigure, n-au luat cartea drept altceva decît este și și-au descoperit mesajul ei în totalitate după cum m-am convins din numeroasele întîlniri cu ei sau dintr-o masă rotundă inițiată de o revistă neliterară (!)

În momentul de față întreprind o experiență cu totul nouă pentru mine: un roman istoric a cărui acțiune se desfășoară în epoca lui Rareș.

Arta e poate singurul domeniu în care „schimbul de experiență" duce la faliment. Știu așadar **ce** vreau să spun în acest roman, îi simt atmosfera și-i văd în zare personajele, dar nu știu **cum** vor arăta în cele din urmă toate astea, nu știu care va fi raportul dintre realitate și ficțiune. Important aici mi se pare a fi ca soluția la care sper să ajung totuși să-mi îngăduie să încorporez acestui roman istoric niște rezonanțe de acută actualitate pentru cititorul-cetățean al unei națiuni socialiste de azi.

Am văzut recent un film documentar care prezenta un aparat uluitor și, pentru un artist, vag neliniștitor, numit sintetizator electronic de sunete. Mașina are ordinatoare și filtre de sunet cu ajutorul cărora poate selecta din realitate numai sunetele care îi convin, poate reține din aceste sunete numai părțile care îi convin, poate imita orice instrument muzical sau sunet din natură, după cum poate combina sunetele reale cu cele produse de ea într-o infinitate de variante. Sînt ispitit să compar scriitorul adevărat cu această stranie mașină de muzică pe care, la urma urmelor, tot o conștiință umană o dirijează. Și scriitorul filtrează realitatea, reține din ea cît consideră că e semnificativ și inventă atît cît crede că e necesar pentru ceea ce are de spus. Dar ea — interpretarea realității — mi se pare a fi pînă la urmă factorul decisiv care menține echilibrul ori înclină balanța în favoarea unuia sau a altuia dintre termenii raportului pe care-l dezbatem.

Radu CIOBANU

aniversări

eugen barbu la 50 de ani



Eugen Barbu împlinește cincizeci de ani. Ne-am obișnuit într-atît să-l știm o prezență mereu vie în peisajul literaturii contemporane, încît am fi tentați să spunem că, de fapt, e mult mai în vîrstă. Autor a mai bine de douăzeci de cărți, poet, prozator, dramaturg, eseist, memoralist, scenarist, cronicar sportiv, director de revistă, — și încă n-am înșirat toate direcțiile în care spiritul său s-a manifestat — Eugen Barbu n-are, totuși, decît cincizeci de ani. Vîrstă la care un scriitor este în plină maturitate, dar — nu mai puțin — vîrstă pînă la care un scriitor poate face dovada înzestrării sale. Și ce înseamnă Eugen Barbu de pînă la cincizeci de ani pentru literatura română? În primul rînd, acel fascinant roman care este *Groapa*, unul dintre monumentele epice ale modernității. Apoi *Princepele* — parabola luminilor crepusculare, apoi nuvelele din cele patru volume, *Oaie și ai săi, Patru condamnați la moarte, Prînzul de duminică, Martiriul sfîntului Sebastian...* Simpla enumerare a momentelor de vîrf ale creației lui Eugen Barbu păcătuiește însă prin aceea că nu sugerează nimic din savoarea fiecărei pagini. Cititorii și, deopotrivă, critica au remarcat excepționala forță epică, știința construcției și limbajul de o plasticitate rară. Dar, chiar cu aceste adăugiri, am spus oare esențialul? Personalitatea sa trebuie căutată sub fiecare rînd semnat Eugen Barbu. Articolele și notițele polemice pînă la refuz, eseurile pitorești și violentele cronici sportive, toate indică o exemplară pasiune a scrisului, după cum atitudinile omului politic și cetățeanului vin să confirme o dată în plus luciditatea contemporanului nostru. Vedem în multilateralele manifestări ale lui Eugen Barbu deplina angajare a scriitorului în actualitate, acea mare calitate a scriitorului român dintotdeauna de a fi al timpului său.

Sărbătorindu-l ca scriitor, îi urăm încă mulți și rodnici ani de viață, de-a lungul cărora să adauge operelor de pînă acum cel puțin atîtea cîte așteaptă publicul. Pentru că Eugen Barbu n-are, totuși, decît cincizeci de ani.

C. L.

nicolae țațomir la 60 de ani



La 2 februarie poetul Nicolae Țațomir a împlinit 60 de ani. Am fost cumva surprinși, ni s-a părut că această vîrstă a venit prea repede, mai ales știind omul, jovial și ager, capabil oricînd, cu ironie, să se războiască subtil cu metehnele anilor. Ne-am amintit apoi că pe sexagenarul Nicolae Țațomir, îl despart aproape trei decenii de momentul debutului în literatură și surpriza noastră inițială s-a transformat în curiozitate a rememorării.

Lebede negre (1936), *Eternul spirit* (1940) au însemnat un început sub zodii crepusculare și discret ceremonioase. Călinescu, foarte zgîrcit de altfel în „a unge" pe tinerii literați, a găsit cuvinte dintre cele mai apăsate în a atrage atenția asupra poetului ieșean. În anii de după 23 August îi apar mai întîi două volume cu o evidentă coloratură socială: *Satire* (o galerie de „caractere" in aqua forte) și *Răscoala*, amplă și vehementă retrospectivă asupra anului 1907. Au urmat *Un om pe promontoriu* și *Tainicul arhipelag,* volume în care sînt vizibile decantarea expresiei și melancoliile discrete. *Carmen terrestre* (1968) aduce nostalgii și imagini de caligrafie pe cristal, de o ingeniozitate bine temperată. Visările sentimentale au drept cadru feerii exorbitante („Lustrele tentaculare strălucesc ca niște stele / Legănîndu-se galactic pe spirala unui dans./ Bate, undeva, uitată sub coloane-n balans, / Inima-mi — pantoful roșu al Cenușăresei mele"). A urmat, în 1972 cel mai bun volum al său — *Cartea mea de lut.* În ambele apare foarte, limpede contrastul dintre vigoarea expresiei și fondul afectiv care răzbate — printr-o proiecție șocantă de oglinzi — dincolo de geometriile imagistice austere.

Privită în ansamblu, poezia lui Nicolae Țațomir dezvăluie o aspirație spre stabilitate. Factura aparent detașată, lucidă și severă a proiecțiilor lirice subînțelege tocmai necesitatea disciplinării prin creație a unor impulsuri afective puternice, a unor confruntări dramatice și nedesmințite aspirații. Respectul pentru litera scrisă a însemnat stăruință și cîntărire migăloasă, rîvnă fascinantă de bijutier. În acest moment, pe lîngă o vîrstă, omagiem o remarcabilă conștiință poetică.

C. L.

Stimate coleg NICOLAE ȚAȚOMIR,

Ne este foarte plăcut să vă fim prezenți astăzi în casă, cu prilejul zilei D-vstră de naștere, chiar dacă numai prin mijlocirea acestor cuvinte. Îngăduiți, mai întîi, să vă mulțumim pentru strădania D-vstră de a vă aduce aportul la dezvoltarea literaturii române la cultivarea conștiinței umane în spiritul principiilor care ne călăuzesc deopotrivă. Fiecare nouă operă a D-vstră se constituie ca factor principal în procesul de edificare a societății socialiste, numele D-vstră se înscrie printre valorile contemporane.

Colectivul de conducere al Uniunii Scriitorilor vă transmite, prin noi, respectuoasele sale felicitări, urarea fierbinte să aveți parte de sănătate și fericire, să vă bucurați de cît mai multe succese în creația D-vstră literară.

La mulți ani!

UNIUNEA SCRIITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

PREȘEDINTE,

ss. Acad. Zaharia Stancu

tabla de materii

de Mircea IORGULESCU



MIRCEA MARTIN

Nimic nu părea a-i lipsi lui Mircea Martin (n. 1940) pentru a fi unul dintre cei cîţiva critici care, afirmîndu-se odată cu scriitorii ce aveau să schimbe în deceniul al şaptelea înfăţişarea literaturii române, au transformat această coincidenţă naturală într-un eveniment depăşind în implicaţii simpla împrejurare a debutului.

Generaţie şi creaţie (1969), întîia şi deocamdată singura carte a lui Mircea Martin, are totuşi sensul unui epitaf : odată cu apariţia acestui volum, în care îşi strînsese foiletoanele publicate între 1966 — 1969, criticul părăseşte, pentru totdeauna probabil, actualitatea literară. Nimic nu este mai grăitor pentru pierderea suferită de critica literaturii prezentului prin această pretimpurie şi voluntară retragere decît faptul de a fi cu neputinţă să se analizeze scrierile vreunuia dintre autorii prezentaţi în cartea lui Mircea Martin ignorîndu-se interpretările de aici. **Interpretările,** şi nu **aprecierile** ; căci, deşi acţiunea criticului se purtase exclusiv pe instabilul teren al actualităţii, perspectiva sa ţine mai mult de eseistică, de o eseistică partizană, e adevărat, dar nu mai puţin situată dincolo de orice susţinere şi dincolo de orice infirmare cu caracter direct, explicit. Atitudinea, element esenţial în determinarea activităţii oricărui critic al literaturii curente, ia forma imprecizabilei opţiuni : „Aceste cronici — avertizează Mircea Martin — sînt, înainte de toate, **opţiuni,** şi opţiunea suverană o reprezintă **generaţia** celor care — deasupra formaţiei şi a vîrstei — s-au afirmat plenar abia în ultimii ani". A sprijini o generaţie nouă presupune însă o delimitare de generaţiile anterioare, uneori violentă, alteori nedreaptă, întotdeauna însă făţişă ; nu vom întîlni în foiletoanele lui Mircea Martin nimic de acest gen. Pentru critic, „generaţie" însemna de fapt un pretext, un pretext în jurul căruia îşi organiza comentariile, lucru de altfel mărturisit : „Convingerea intimă a celui care semnează aceste rînduri este că generaţia nu înseamnă altceva decît un ritual cotidian de trecere spre solitudinea esenţială a creaţiei. Cu alte cuvinte, o ficţiune necesară". Cu aceeaşi subtilitate, criticul se va detaşa de materia foiletoanelor sale : „Critica e **una,** indiferent de pretexte, şi identitatea ei o dă efortul interpretativ. Pentru mine aceasta presupune o încercare de **identificare** infinit repetată. Ţinta oricărei exegeze trebuie să fie aceea de a întîlni conştiinţa unei opere (nu pe aceea a autorului) şi de a-i reda (sau atribui) o coerenţă semnificativă. Nu există critică în afara unei fidelităţi fundamentale faţă de operă, a cărei «deformare» (inevitabilă) e de dorit să se producă în punctul cel mai înalt cu putinţă". Dar nu ne poate fi indiferentă materia în care se oglindeşte spiritul nostru (= efortul interpretativ înţeles ca tentativă de identificare...) decît dacă ne fixăm atenţia asupra capodoperelor sau în cazurile cînd nu valoarea ne interesează ! Statutul cărţilor „la zi" este însă nesigur şi întîia obligaţie a criticului foiletonist este aceea de a le constitui unul prin stabilirea valorii.

Tăria şi totodată slăbiciunea comentariilor lui Mircea Martin rezultă din paradoxul acestei împrejurări, sfîrşită, cum am văzut, printr-o renunţare, acum explicabilă. Despre aproape fiecare dintre autorii discutaţi criticul a dat formulări peste care cu greu se poate trece ; însă tot el a pus în circulaţie sau a întărit cîteva foarte rezistente false idei. La Nichita Stănescu este observată „deschiderea" permanentă „spre viaţa rarefiată a ideilor"; „forţa de seducţie a unei astfel de poezii" — constată Mircea Martin, lăsînd larg drumul spre interpretarea poeziei acestuia prin filosofie, în cazul de faţă spre „stănescologie" (pentru a-l parafraza pe Călinescu) — „stă în capacitatea ei de stîrnire intelectuală". Altădată criticul se simte dator să compenseze deficitul poeziei analizate făcînd el însuşi... poezie: „In liniştea contingentă, numai clopotele vibrează lovite de lună şi pe pămînt se aud planete încă necunoscute. Lucrurile lumii îşi dezvăluie faţa ascunsă, de o paloare nealterată, în care poetul se priveşte ca-ntr-o oglindă. Revelaţiile primite astfel fac să treacă imobilitatea momentană a contextului în crispare lăuntrică. Liniştea peisajului încremenit e liniştea dinaintea surpării, pentru că a doua faţă a lucrurilor e moartea. Sufletul priveşte în oglindă ca-ntr-o prăpastie, a cărei teroare şi atracţie o suportă în acelaşi timp. Poetul respiră golul unei bătăi de aripă şi găseşte la picioare iarbă fulgerată, dar sentimentul dominant nu e, totuşi, disperarea şi nici măcar melancolia, ci fascinaţia". Beţie cu apă rece... Remarcabilă este înţelegerea resortului interior al poeziei lui Marin Sorescu : „El (poetul, n.n.). nu poate realiza sublimitatea stării lirice, pentru că nu se poate debarasa de conştiinţa convenţiilor pe care aceasta le presupune. «Naivitatea» trebuitoare poetului, capacitatea de uimire şi de iluzie îi rămîn străine. (...) Marin Sorescu profanează poezia, o face profană adică, o desacralizează, o bagatelizează chiar". Despre **Viaţa lui Alexandru Macedonski** : „Un spirit de «vendetă» străbate cartea lui Adrian Marino, şi este în el ceva mai mult decît complicitate sau fraternizare".

O mare carieră au făcut opiniile lui Mircea Martin despre izvorul poeziei noilor „tradiţionalişti". Criticul, născut într-unul dintre cele mai violent industriale oraşe de la noi (Reşiţa), îşi închipuie că tinerii poeţi cîntînd satul arhaic au copilărit într-un fel de natural Muzeu al Satului : „E de meditat cum poezia angrenajelor cosmice colosale găseşte la atîţia tineri poeţi ai noştri de origine rurală o structură deschisă, aptă de perspective noi. Inainte de orice, împrejurările unei copilării petrecute în cadru rustic nu pot fi ignorate. Contactul nemijlocit cu stihiile şi, mai ales, reprezentarea lor timpurie după credinţe naive, dar vaste şi tulburătoare şi, ca atare, fecunde în plan artistic, au marcat definitiv biografia lor de artişti". Ipoteza a fost reluată, într-adevăr, dar fără a se medita asupra ei ; în realitate, aceşti poeţi „descoperă" satul prin intermediul poeziei vechilor tradiţionalişti, a poeziei lui Blaga în primul rînd. „Exotismul" lor de tip „ancestral" şi „cosmic", ţine de o manieră, aşa cum de altfel nici tradiţionalismul anterior nu fusese „decît o formă de modernism" (Nicolae Manolescu, **Metamorfozele poeziei,** p. 25) ; de meditat, aici, se putea medita mai mult în privinţa efectelor nu numai pozitive pe care le-a avut contactul brusc şi masiv cu pînă atunci necunoscuta poezie a înaintaşilor.

Strict aplicate textelor analizate, comentariile lui Mircea Martin nu propun ceea ce se numeşte o „viziune de ansamblu" asupra grupului de autori care formează „opţiunile" criticului ; foiletoanele lui, mai cu seamă cele consacrate cărţilor de poezie, sunt nişte veritabile reconstituiri ale unor izolate universuri literare, fără ca totuşi, astăzi, acestea să mai intereseze toate. Una dintre puţinele observaţii cu caracter general întîlnite în această carte suspect de frumos scrisă — „Proza română tînără dispune de «artizani» străluciţi. Îi lipsesc însă «arhitecţii»" — i se poate aplica de aceea criticului însuşi ; căci, contrar părerii obişnuite, critica literaturii prezentului este mai aproape de vocaţia „arhitecturală" decît de aceea „artizanală", aceasta vădindu-se în planul **duratei** şi nu în acela, exterior, al **formelor.**

antologia lirică a „convorbirilor"

ioanid romanescu



pentru cît am trăit

Oricînd aş pleca
după mine rămîne casa vraişte —
las de lucru viitorului
să facă ordine

nu m-am gîndit să părăsesc viaţa
nu ştiu dacă din moarte mă voi întoarce
însă chiar şi pentru cît am trăit
las de lucru viitorului

ori de cîte ori am fost între voi
am dat totul pentru o clipă —
ori de cîte ori am fost singur
chiar şi de mine însumi poezia m-a îndepărtat

faceţi în urmă ce ştiţi
— pentru voi am fost om,
pentru poezie duşman mie însumi —
după mine rămîne casa vraişte

de bun şi de albastru

Cît sînt eu de bun şi de albastru
din cuvinte aş putea să desfăşor
o pînză de paianjen care să susţină
păsările moarte în zbor

cît sînt eu de bun şi de albastru
aş putea să fac să vă rugaţi de mine
să dau cîteva păsări la o parte
să vedeţi soarele mai bine

cît sînt eu de bun şi de albastru
pînza cuvintelor mele pe pămînt nu se vede —
cîte unul se împiedică de ceea ce spun
şi aruncă în păsări cu pietre

soarele-i sus şi cuvintele mele
continuă să crească pe jos —
cînd nu voi mai fi se va spune
că umbra mea cîntă mult mai frumos

prietenul pictorilor

Cu ei m-am împrietenit de tînăr
cînd făceam parte din averea mobilă
a crîşmelor, cînd pe timp de iarnă
umblam cu pantofii legaţi cu sfoară
şi aveam o căciulă cu clape
care mă apăra de zgomot
pentru a scrie în gînd pe stradă
şi în gară,
pentru a juca de unul singur
interminabile partide de şah à l'aveugle

ne-am împrietenit pe cînd ei
nu puteau să-şi cumpere culori —
cu toţii beau mult pentru a-şi colora tablourile
cu imaginaţia,
eu îi ajutam să-şi termine tablourile

lucram în special noaptea,
pentru a nu deranja lipsa familiilor noastre
(mai tîrziu unul din noi a trecut pe la starea civilă :
nevastă-sa l-a trimis într-o zi după carne
şi el ne-a găsit şi am umblat prin crîşme
pînă cînd i s-a împuţit carnea în plasă)

cu ei m-am împrietenit de tînăr —
cît timp am lucrat împreună
eu neputînd să-mi duc pînă la capăt poemele
coloram de fiecare dată ultima pagină a manuscrisului
şi cu lacrimile lor

chiar şi astăzi
mai scriu poeme care pentru a fi înţelese
trebuie să le completaţi cu imaginaţia

prosteşte

De cei mai dragi m-am despărţit prosteşte
pentru cel care din ură mă iubea —
de viaţă era cît pe ce să mă despart
ca şi cum nu ar fi fost a mea

martor al amurgului în care
vita soarelui se culcă pe un deal de flori,
sufletu-mi de floare în strivire
a iubit prosteşte de atîtea ori

prost fără pereche, poezia
am iubit-o prea de tot prosteşte —
pe acela care nu-şi trăieşte viaţa
pe acela viaţa îl trăieşte

stea oricît de mare de-am avut în frunte,
peste ea a pus prostia etichetă —
după fericirea unui prost de geniu
n-am văzut pe nimeni cum regretă

în oricare parte aş lua-o
tot prostia-n cale mi-o aştern —
mai aveţi răbdare : veţi vedea cum intră
mirele prostiei în infern

ruşine

De ruşine am uitat să trec pe acolo
am uitat cîtă lumină se pierde
am uitat să vin să aduc flori
am uitat să spun cît sînt de singuri
cei puternici şi nemuritori

de ruşine mă scufund în tăcere
şi răscolesc tăciunii unei cenuşi străvechi —
lacrimi de sînge varsă gura mea
şi astfel sting a nu ştiu cîta oară
părerea că îmi bate la uşă cineva

de ruşine am uitat să spun
că de fapt nu mă aşteaptă nimeni,
că nu am pe cine să aştept,
am uitat să spun cîtă ninsoare
cade într-un suflet de poet

în dormitor

Adevărat, Bătrîne, se mai trezeşte
cîte unul în dormitor
însă cineva a spart becurile —
nu este văzut cel care strigă
se spune despre el că aiurează
şi somnul continuă

adevărat, Bătrîne, se mai trezeşte
cîte unul —
dar au trecut ani
şi s-a mărit dormitorul

acum însuşi ecoul repetă nu sfîrşitul
ci începutul cuvîntului —
pentru a mă face auzit şi crezut
mi-ar trebui un milion de dovezi

ca şi cum greutatea cerului nu apasă la fel
pe turnul cel mai înalt şi pe coarnele melcului

idee fixă

In spital am văzut într-o noapte
cum unul din pereţi era pictat
cu liliacul lui Vrubel —
însă chipul tău
nu apărea nicăieri

doctori bătrîni m-au vegheat —
nici unul
nu mi-a aflat suferinţa

într-un tîrziu
arătînd peretele am vorbit :
aceasta e o pînză de Vrubel —
spuneţi-mi : unde este EA ?

cam în acest loc — a răspuns unul —
apoi cu toţii m-au dus pe braţe
şi am sărutat peretele

spre capul horn al patagoniei din stele

Mă duc — iubindu-vă — în cer
spre Capul Horn al Patagoniei din stele,
iubita mea de ieri de astăzi şi de mîine
săpat de voi mormîntu-mi gol rămîne

prin scîndurile casei pe masa celui singur
lătura pentru îngeri doar voi aţi aruncat-o
— nici morţii nu primesc mai lungă noapte —
cenuşa mea de viu luminii se împarte

sălbăticit — şi totuşi cu-o umbră de mîhnire —
mă rog de voi în cea din urmă clipă
eu cel pe care toate l-aţi vrut înstrăinîndu-l :
deschideţi ochii mari să-mi văd mormîntul !

căci merg — iubindu-vă — în cer
spre Capul Horn al Patagoniei din stele :
furtuna de nisip din depărtare
cenuşa mea e, prada luminii viitoare

critica poeziei

de daniel dimitriu



„acele mirabile zile"

Privită în ansamblu, poezia lui Marin Sorescu devine expresia unui singur gest reflectat în multiple oglinzi inițial derutante în mișcarea lor. Acest gest a făcut senzație acum zece ani din motive lesne de înțeles, iar azi nu mai impresionează la fel, întrucît ordinea imaginilor care îl reflectă ne este arhicunoscută, ca să nu mai vorbim de imaginile înseși. Secvențele din lanterna magică nu mai taie respirația nimănui. Acum zece ani eram, probabil, mai tentați să aplaudăm orice încercare de scoatere a lirismului de sub anumite „forme fixe", azi entuziasmul a trecut și ne dăm seama că trebuia să aplaudăm în primul rînd Poezia, indiferent de insolitul și gradul contestației. Acum zece ani obrăznicia ștrengărească a stilului Sorescu avea ca termen de comparație, printre altele, descriptivismul cenușiu și clișeul verbal de ședință. Azi, pentru foarte multă lume, Marin Sorescu se luptă cu morile de vînt.

A-l transforma pe autorul **Morții ceasului** în victimă a unei conjuncturi ni se pare totuși nedrept. Lucrurile trebuiesc privite dintr-o perspectivă mult mai largă. Marin Sorescu a încercat, sub aparența de persiflare a clișeelor limbajului propriu-zis, o subminare a clișeelor poetice, prin clișeu poetic înțelegînd și cele mai insolite și gratuite asociații făcute pe temeiurile cuceririlor de avangardă. Sorescu a fost dintre cei foarte puțini care au anticipat o anume inflație de angoase, de sentimentalism pretențios, de căznite ecuații lirice, de elucubrații pe teme mai mult sau mai puțin filozofice, caracteristice poeziei mimetice și factice. Se poate spune, deci, că gestul lui Sorescu își relevă valoarea polemică nu raportat în primul rînd la ceea ce a fost fad și convențional în poezia noastră pînă la 1960, ci la ceea ce a fost convenție, infinit mai subtilă și mai vicleană într-o bună parte a poeziei ceva mai apropiate nouă. Parodia e aleasă în mod deliberat și ea semnifică neadeziunea la tot ce, sub o formă sau alta, devine inerție. Procedeul minimalizării e o replică de usturătoare maliție la adresa imposturii cu morgă.

Din nefericire, poetul nostru a intrat în rîndul propriilor victime. S-a lăsat sedus de o formulă socotită inițial anti-formulă cu acțiune eficace în toate cazurile. Inteligența subtilă, dublată de umorul cu implicații tragice, rămîne apanajul unor texte prezente cu deosebire în *Poeme* și *Moartea ceasului*. Acesta din urmă îmi pare a fi, de altfel, cel mai important volum al lui Marin Sorescu, un moment ce nu poate fi trecut cu vederea atunci cînd ne referim la prefacerile poeziei românești de după război. Astfel, exceptînd volumele pentru copii *(Unde fugim de-acasă?* e o carte splendidă) Marin Sorescu este, pînă acum, autorul a cel mult două cărți de poezie remarcabile (le-am menționat mai sus), „trase" în multe alte ediții, revăzute cu indulgență și neinspirat adăugite.

Astfel este formată din patru părți : *Astfel, Trunchiate, Sunet* și *Către mare*, fără vreo legătură între ele, fapt subliniat și de inegalitatea lor valorică. *Trunchiate* se prezintă sub formă de notații laconice, în marea lor majoritate inconsistente. Unele au aspectul de pur exercițiu de stil, altele nici atît, deși, se pare, rîvnesc la tîlcuri foarte subtile : „Verdeața care schimbă sîngele. / Cad pînă și frunzele / care conțin fier" *(Vînt)*.

Cea mai eterogenă secțiune rămîne prima, cea titulară, din care se remarcă totuși o serie de texte, scrise în „stilul caracteristic" : *Șarpele, Hai la vorbe* (un soi de artă poetică), *Concentrare* (unde e frumos spus : „O țară atît de mică ! / Femeile au genele negre și lungi / Și ca să nu treacă peste graniță / Și le prind cu clame în ceafă, — / Genele lor prea lungi"), *Unde zeu Zamolxe* și *Recapitulare*. Vocația parodiei e reconfirmată de *Nevermore;* semnificațiile celebrului poem al lui Poe sînt puternic actualizate, originalitatea unghiului de vedere propus de Sorescu mi se pare evidentă. Pentru cei care îl apropie pe poetul nostru de Topîrceanu furnizez un argument în spiritul apropierii pe care o fac — adică unul pur formal. Citim, în *Nevermore :* „Lumînarea de ceară aruncă un cerc pîlpîit de lumină / Asupra păsării care stă cu ghiarele strînse, ca un drac în aureolă"; („Cuvioasă ca un popă / Și smolită ca un drac" — Topîrceanu).

Greu de acordat un epitet favorabil unor texte ca *Maximum de durată* (o meditație aproape cabotină asupra morții) și *Don Juan*, pe care îl citez pentru... frivolitate : „Cînd o dragoste / La care lucram mai mult / Mi-a reușit, / Atunci o trec pe curat, / Pe inima altei femei. // Natura a fost înțeleaptă / Creînd mai multe femei / Decît bărbați, / Pentru că ne putem desăvîrși / Sentimentul, / Folosind un mare număr / De ciorne".

Ceva mai unitară, partea a treia a cărții *(Sunet)* surprinde prin ceea ce a-și numi marea necunoscută de pînă acum a liricii lui Sorescu : erosul. Un eros, acaparat de ocazional, definibil prin tandrețea discretă. Ineditul situației determină un plus de interes care poate fi satisfăcut de un text precum *Maree :* „Cineva ți-a descoperit o stea / În liniile norocului din palmă, / Suflă, te rog, în lumînare, să vedem cum sclipește prin odaie, / Să ne luăm după ea / Doamne, unde-o să ne conducă ? // Pe aproape e o nemaipomenită atracție spre cer. / Poate din cauza lunii care excită spațiile verzi / Ale mării de la tălpile tale. / Să ascultăm marea, unde respirația noastră neliniștită / Face valuri".

Nonșalanța, postura de sceptic ironic, aparența de detașare și toate celelalte din aceeași categorie au ajuns pure ticuri, seducătoare forme fără fond. *M-am oprit lîngă tragic* ori *Limpezimi,* care conțin versuri de autentică încordare dramatică, apar, în contextul cam lipsit de relief al volumului, drept semne ale accidentalului.

Ciclul intitulat *Către mare* oferă variațiuni pe teme mai mult sau mai puțin mitologice, livrești în tot cazul, dintre care se detașează poemul cu același titlu, istorie polemică și de un patetism convingător a exilului lui Ovidiu : „Poate, care dai vechime de două mii de ani versurilor mele, / Împlîntat ca o piatră de hotar la marginea limbii române / Pescărușii te-au ales în prezidiul doinelor noastre / Pe care le-ai transcris în latinește și le-ai trimis pe vînt la Roma / Săpate în piatră să aștepte pe columnă prizonierii daci !".

Mi-am amînat în două rînduri plăcerea de a discuta o carte de Marin Sorescu, în speranța că mi se va oferi un subiect capabil să atenueze destule apariții editoriale mai puțin semnificative, cu care poetul ne-a obișnuit în ultimii ani. Nici *Suflete bun la toate* nici *La lilieci* nu-mi apar ca niște prezențe necesare în contextul general al scrierilor poetului, așa cum nu sînt nici *Tușiți,* nici o *Aripă și-un picior* și nici chiar *Tinerețea lui Don Quijote*. Astfel se situează în aceeași serie, cu precizarea că tematic, prin lirica de dragoste, poate însemna un punct de referință în amintitul context.

Dacă *Patimile după Bacovia* par a fi fost scrise într-un moment oarecum dificil, de susținută încordare a spiritului (de unde și accentele dramatice și polemice repetate), *Bucolice* e o carte a melancoliilor relaxate, ușor studiate și, în bună măsură, decorative. Această vizibilă detentă nu diluează substanța poetică, nu o sacrifică, în ultimă instanță, unor cochetării sentimentale. *Patimile după Bacovia* încercau, printre altele, să surprindă, în pastă ceva mai groasă, cu tente voit obscure, atmosfera provinciei, ridicînd-o la rang de tărîm sacru, purtător de fatalitate. *Bucolice* sugerează evadarea în natură, evadare ale cărei delicii sînt transpuse în pete transparente de acuarelă. Am delimitat două tehnici și două spații, unul ferecat, celălalt — o imensă deschidere. Poetul încearcă de astă dată voluptatea contemplării, reușind în anumite momente o reală detașare care nu trebuie privită ca indiferență, ci ca moment de abandon în plăcerile clipei. O asemenea atmosferă devine la Ovidiu Genaru subiectul unei încîntătoare poezii de notație, modalitate foarte ingrată, în general aptă de a fi compromisă prin facilitate. Pentru mine această poezie e ca un test ale cărui rezultate sînt, în cazul de față, mai mult decît satisfăcătoare. Genaru insuflă notației, chiar și celei aparent detașate de o anume stare de spirit, vibrația discretă a unei sensibilități rafinate : „Exorbitante femei stau pe țărm și privesc / cu invidie marea, / stilul ei liniștit de-a lucra cu andrele de apă / imaginea eternității, / felul inegalabil de-a-și legăna șoldurile pentru nimeni, / castul triunghi al unei mici corăbii / care se culcă cu vîntul imaginar" *(Nu mai sînt balcoane la Mangalia. VII)*.

Paralel cu notația propriu-zisă, autorul *Bucolicelor* încearcă să transforme ocazionalul în pretext, trecînd de la faptul divers la cel cu implicații profunde și definitive. Trecerea verii și presimțirea toamnei nu devin numai subiect de pasteluri, ci capătă proporțiile unui proces intim de un dramatism insinuat. Un fapt banal cum e căderea serii, spre exemplu, aduce cu sine, pe lîngă o consemnare voit prozaică a unei ambianțe oarecare, reflecția pătrunsă de amărăciune asupra vîrstei : „Aseară la cină / gazda ne-a dat plăcinte de lut, / lumină băurăm din sticla de lampă, / jucarăm un joc mohorît de zaruri. / Dragostea noastră acum se cheamă insomnie" *(Insomnie)*. Ca jurnal de vacanță, *Bucolice* se distinge prin acea voluptate a abandonului pe care o sugerează fiecare gest. De fapt, acesta este și elementul unificator, cu adevărat stabil pe parcursul întregii cărți. În același timp, femeia este cea care devine martorul permanent, oglinda fidelă ce „prinde" integral chipul poetului.

In poezia lui Ovidiu Genaru candoarea are proporțiile unui dat existențial, e o dimensiune majoră a spiritului. Apare ca suport al viziunii poetice, ca lentilă prin care e privită lumea. Este termen de referință, model și finalitate în același timp. Reacțiile poetului la tot ceea ce se opune acestei candori ating uneori paroxismul ; toată violența, abil deghizată în ironie sentimentală, e semn al incompatibilității dintre puritate și tină. Se poate spune că poezia lui Ovidiu Genaru e terenul unei veritabile dispute de natură etică. Referirile frecvente la vremea copilăriei, însuși refugiul în natură denotă tocmai acest apetit al inocenței, al cărui revers negativ e dezvăluit nu cu mai puțină patimă. În această bătălie pentru candoare poetul acceptă să fie naiv și încrezător în himere. Nu poate fi, în același timp, decît superior lucid și sarcastic. In volumul în discuție candoarea găsește un spațiu de rezonanță natural (și la propriu și la figurat), își dezvăluie cu intensitate ambițiile dominatoare. Tristețile sînt ceva mai inofensive, cumva înțelepte. Postura donquijotescă este acceptată în virtutea amintitei lucidități : „Atlet singuratic ai fost și rămîi, / alergător după himere mai sprintene ca tine" *(Atlet singuratic)*. Același refugiu voluptuos în himeră îl atrage pe Ovidiu Genaru pe tărîmul fabulos al baladei. *Amurg medieval* lasă să se vadă o neîndoielnică plăcere a fantazării, fapt cu deosebire semnificativ pentru starea de spirit a poetului în momentul conceperii volumului său. Textul, dintre cele mai frumoase din volum, merită a fi citat integral : „Dă-mi flinta căci ținta-i aproape. / E încărcată cu molii, domniță. / Dă-mi arcul, atunci, cavalere. / A-nflorit și e rodnic în viță. // Dă-mi ceva mai ușor, dă-mi o frunză / să pot lovi vînatul în piept. / Vi-e mîna scoasă din candeli / și n-aveți putere, domniță... E drept, // dă-mi ochiul, atunci, să ochesc. / E orb ca și smalțul, se teme. / Ogarii unde-mi sînt, cavalere ? / Domniță, ogarii aleargă în steme... // Dar spune-mi, hăitașii ce fac ? / Cred că dorm și dau morților vamă. / Dar soarele cel roșu nu e sus ? / Este chiar a trupului vostru rană... // Dar, cavalere, mă minți ! De prisos / te-am dăruit cu podoabe albastre, / parcă aud pe aproape alaiul... / O, nu, e chiar sîngele încheieturilor voastre ! // Atunci, ce-așteptăm, nu ne-ntoarcem ? Pe unde ? V-am spus că sînt orb ca un crin. / Totuși, presimt pe aproape alaiul... / Alaiul, domniță, sînt umbrele care vin".

Poezia lui Ovidiu Genaru este abia în ultimul rînd romanța tristeților provinciale. Ea închide, într-o formulă eufemică, de un deosebit farmec, avatarurile unei conștiințe care nu poate face nici un compromis cu mistificarea și umilința. Ceea ce este și semnul unei neliniști generoase.

Bucolice confirmă resursele unei vocații incapabile de a se compromite chiar și atunci cînd își savurează „convalescența".

Lirica de factură elegiacă atent și cu folos exersată în *Fața străină a nopții*, convine, se pare, lui Anghel Dumbrăveanu în momentul de față; lucru întărit și de volumul din urmă, *Singurătatea amiezii*. Recitindu-i cărțile apărute pînă la *Delte* (o selecție retrospectivă) și comparîndu-le cu ultimele două (cele menționate la început), mi-a apărut limpede că gestica a obosit, așa cum foamea de spații vaste și plăcerea ușor forțată a contopirii cu infinitul s-au temperat în mod apreciabil. Să fie această revizuire a forțelor un moment necesar al evoluției poetice sau ea subînțelege corectarea discretă a unei opțiuni eronate ? Aș înclina să conciliez cele două alternative spunînd că, meditativ și sentimental prin structură, Anghel Dumbrăveanu este ispitit să dea efuziunilor sale repere o dată exterioare, altă dată interiorizate, acest eclectism exprimînd căutări și tatonări într-un unic spațiu de referință.

Elegiile din *Singurătatea amiezii* au ca motiv — titlul e fără echivoc — neliniștile și întrebările amenințătoare ale vîrstei de mijloc. Nu e vorba atît de analiza unui moment de criză acută, ci de prefigurarea unui impas care-și anunță cu destulă grabă inconvenientele. În ceea ce mă privește, nu am găsit ceva cu deosebire original în autoportretul pe care și-l schițează în prezent poetul, am reținut, în schimb, „desenul" ca atare, în anumite momente supletea și puritatea liniilor — proiecția bine dirijată a luminii și umbrelor. Energiile din volumele anterioare se istovesc în combustii temperate, însăși dragostea are ca emblemă surîsul obosit, plin de înțelesuri subtile. Oricum, sentimentul de pierdere a femeii e comunicat fără sfială, așa cum fără sfială sînt rememorate momentele de comunicare : „Cămașa-i mirosa (sic !) nedeslușit / A noapte montană. Se putea presupune o dulce putere / A trupului ei. S-auzeau păsările vorbind despre sud / Iar dincolo de munți era marea. / Dacă rămîn, mă va pierde, gîndeam, / Însă nu se schimbase nimic. Stelele căzînd / În coamele cailor, fornăitul lor de plăcere, / În fînul uscat surîsul femeii nu mai credea. / Sînt un călător fără noroc, spuneam ezitînd. / Femeia își deschise / Pulpele lungi. Aceasta fusese ultima călătorie. / Nici înainte, nici înapoi, iar femeia rîdea, / Sau mi se păruse — rîdeau grădinile ei / În care intrasem abandonînd steaua, mai îndepărtată acum". *(Sonată de toamnă)*.

De altfel, în cadrul celor patru secțiuni ale cărții, cea de factură eminamente erotică (penultima) se dovedește superioară celorlalte, poate și din cauză că suportul meditației e unul foarte concret. Nu la fel se întîmplă în prima parte, acolo unde poetul se desprinde tocmai de amănuntul palpabil și încearcă să se ridice la descripția stărilor de spirit ce rîvnesc, probabil, a se întîlni într-un soi de litanie a singurătății iremediabile.

În cea de a treia parte există și poemul care m-a impresionat în mod deosebit. El se numește **Incidență :** „Dacă privim din acest unghi, / Dacă privim îndelung / Cu gîndul și cu mirosul, / Din acest unghi prin care trece cocorul / Și unde visează copacul, / roșul acoperiș / De olana în spărtura albastră a mării, / Dacă privim astfel pînă sosește amurgul, / Pînă vîntul aduce din larg / Impresii de păsări în verdele putred, / Dacă te uiți cu gîndul și cu mirosul, / Dacă te uiți cu auzul, / Vei vedea o femeie / Subțire ca un migdal, / O femeie cu părul lung răsfățat pînă pe șold, / Dar mai ales vei vedea / Cum trece sub arbori de tisa / Cu palmele-întinse / Ducînd scînteierea stelei dintîi / Ori un fruct și dacă privești astfel, concentrat peste măsură, / Intimidat, răvășit de emoții, / Femeia aceea vine la tine — / Iar acesta e totul".

- Marin SORESCU : „Astfel", Editura Junimea, 1973.
- Ovidiu GENARU : „Bucolice", Editura Junimea, 1973.
- Anghel DUMBRĂVEANU : „Singurătatea amiezii" Editura Facla, 1973.



de val condurache

persoana întîi în roman

Orice situație de comunicare implică existența unui EU, cel care vorbește, al unui TU, cel căruia se adresează vorbitorul și al unui EL, cel despre care este vorba. Pronumele personale nu au valoare semantică decît în contextul comunicării, conchide Emile Benveniste. Este EU cel ce rostește EU. Intelesul persoanei întîi în roman nu este diferit. Un roman poate fi scris la persoana întîi, la persoana a doua ori la persoana a treia, în mod convențional. În mod real, romanul fiind o situație de comunicare între altele, nici un TU, nici un EL nu pot avea funcție de narator. Intotdeauna cel ce povestește este un EU, fie că pronumele apare în text, fie că este absent. Am făcut această introducere pentru a reaminti faptul că persoana întîi nu este, prin ea însăși, o garanție a sincerității, opunîndu-se prin aceasta persoanei a treia. Pentru a ilustra această afirmație, vom compara două situații în care persoana întîi deține toate atributele așa numitei persoane a treia, cu situații în care persoana întîi e folosită ca garanție a „autenticității". In două momente de criză, Raluca, naratoarea romanului *Așteptare*, își închipuie că soțul ei, Val, o înșeală. Își imaginează scene de dragoste petrecute între Val și o Ea imaginară. Să comparăm aceste episoade cu restul întîmplărilor narate. Romanul este o confesiune tragică a Ralucăi. Naratoarea nu relatează decît întîmplări la care a fost martoră, nu „violează" psihologia celorlalte personaje, transcriindu-le gîndurile, ci notează doar reacții observabile, ori transcrie „fidel" cuvintele altor personaje. Dimpotrivă, în secvențele amintite, naratoarea dobîndește darul ubicuității, pătrunde în gîndurile soțului ei. Dreptul acesta, Raluca l-a dobîndit prin mijlocirea imaginației. Naratoarea și-a permis să încalce convenția testimonială *pentru că întîmplările narate erau fictive.* Ubicuitatea și atotștiinta *sînt semne ale convenției literare,* mijloace prin intermediul cărora autorul recunoaște caracterul fictiv al întîmplărilor romanului. Universul romanului e despărțit astfel de lumea reală prin mijlocirea lui „ca și cum"...

Putem considera episoadele din romanul Mariei-Luiza Cristescu drept o expresie explicită a modului de funcționare a persoanei a treia în roman. Unde încetează confesiunea și intervine imaginația, sinceritatea se transformă în plăcere „pervertită" de a fabula. Scenele imaginate de naratoare au însă, în *Așteptare,* un temei real. Raluca găsește o scrisoare de dragoste a soțului ei către o oarecare femeie. Ficțiunile ei, trezite de bănuieli fără acoperire, *anticipează realitatea.* Funcția prozatorului, prin analogie cu cea a naratoarei (și în concordanță cu cele discutate mai sus), este de a anticipa realitatea, de a găsi în fenomenul complex al vieții semnificații pe care realitatea însăși le ignoră.

Confesiunea Ralucăi e dominată de persistența a doi termeni : așteptarea și perplexitatea. Așteptarea e concepută în trei ipostaze, corespunzătoare celor trei părți ale romanului. În prima parte, naratoarea face mai puține mărturisiri, fiind preocupată de soarta Ioanei, femeia ușoară, vulgară din exces de vitalitate, dar închisă în propriul orgoliu, claustrată în propriile vicii. Experiența Ioanei constituie prima ipostază a așteptării. Ioana așteaptă o modificare a cărei natură îi este străină : mai mult, o așteptă conștientă că modificarea nu se va produce. Așteptarea ei e fără scop. Sinuciderea Ioanei apare ca o consecință firească a impasului existențial în care se află personajul. Naratoarea crede însă în durabilitatea impasului. Pentru ea, așteptarea e legată, deocamdată, de ideea de scop. Sinuciderea Ioanei îi produce o stare de perplexitate. Ideea de perplexitate e corelată cu ideea de ignoranță : Raluca înțelege abia atunci că în spatele faptelor, aparent nemotivate, aleatorii, se ascunde logica internă care acționează nu din aproape în aproape, nu mecanic, ci de la asemănător la neasemănător. Moartea Ioanei îi provoacă o puternică depresiune psihică. Internată într-un spital de boli nervoase, Raluca ia cunoștință de a doua față a așteptării : e așteptarea bolnavilor irecuperabili, a celor care nu vor părăsi niciodată spitalul. E așteptarea ca scop în sine, ruptă de iluzia perpetuării, similară cu nemișcarea, cu moartea. Partea a doua a romanului e inconsitentă sub raport epic, fărîmițată în mărturii fără număr pe care naratoarea le adună pentru a reconstitui portretul fostului doctor-primar Horia. Deși excelentă sub raport stilistic, partea a doua a romanului face mari deservicii întregului prin aproape neglijenta lipsă de coeziune. Aceeași obiecție poate fi adusă construcției romanului. Cele trei părți constituie tot atîtea romane. Maria-Luiza Cristescu nu reușește să le închege într-un tot unitar. Imaginea lui Val e discontinuă. Nemulțumirea provocată de circulația defectuoasă a personajelor dintr-o secțiune în alta a romanului este atenuată de evoluția motivată a paralelismului așteptare—perplexitate. Perplexitatea este, în cea de a doua ipostază, o urmare a procesului de percepere a așteptării ca non-existență. Reapare, în partea a doua, contradicția aparentă — esență în modul de construcție al personajelor (Horia, Alioșa), contradicție ilustrată paroxistic, pînă la pierderea identității, de Val. Partea a treia e mai puțin fragmentară, dar încă insuficient de coerentă. Episodul jocurilor copilăriei, excelent scris, cu o intuiție rară a dominantelor paradoxale ale psihologiei infantile, e introdus fără o motivație riguroasă în contextul maturității personajului. Așteptarea naratoarei se definește prin perplexitate. Aflată în vacanță pe litoral, naratoarea are ultima experiență a perplexității. Stăpîna casei (Nevesta) în care naratoarea e găzduită înțelege că moartea nu e un fapt exterior conștiinței, ci există în mod virtual în conștiință. Moartea soțului o învață pe Nevesta că omul *poate deodată să nu mai fie.* Moartea, conchide naratoarea, este irațională și devine inteligibilă, admisibilă, numai o dată introdusă în cîmpul de „posibile" al conștiinței. Conștiința admite propria pieire în spațiul fictiv al literaturii. Raluca face din propria narațiune un antidot : ea încearcă să învingă spaima de moarte „scriind". Naratoarea romanului *Așteptare* este un scriitor virtual. In lumea ficțiunii moartea este posibilă, rațională, existența definindu-se prin așteptarea sfîrșitului. Iar sfîrșitul este împins înăuntrul ficțiunii, într-un spațiu în care timpul este abolit. Așteptarea devine *proiect,* calcul al probabilităților viitorului între care moartea e un proiect îngăduit. În final, naratoarea hotărăște să aștepte întoarcerea lui Octavian : probabilitatea întoarcerii constituie obiectul așteptării, definiția pe care naratoarea o dă omului ca *individ* e asemănătoare cu formula lui Sartre : omul este proiect. Amendamentul adus de naratoare ar fi următorul : non-existența este o experiență posibilă, dar pentru a o concepe, omul o transformă în povestire, în ficțiune. Nimeni nu comentează propria moarte, ci relatează moartea altuia.

Aceasta e interpretarea pe care o propunem ; în romanul Mariei-Luiza Cristescu raportul perplexitate — așteptare e inaparent. Introspecțiile Ralucăi nu sînt termenii unei ecuații, ci incursiuni extrem de subtile, ale unei lucidități exacerbate, în interiorul universului de fapte stratificate nediferențiat de memorie. În pofida incoerenței relative, cartea Mariei-Luiza Cristescu se impune ca una din cele mai semnificative cărți de analiză ale ultimilor ani. Dacă imperfecțiunile amintite ar fi lipsit, am fi putut vorbi despre *Așteptare* ca despre un excepțional roman.

Valoarea romanului *Să crești într-un an cît alții într-o zi* e limitată la cîteva aspecte neesențiale. Petru Popescu a atins un grad de „profesionalizare" a scrisului, de automatizare a procedeelor narative, care îi permite să creioneze cu ușurință, în limitele verosimilului, destinul episodic al personajelor secundare. Rolul acestor personaje este de a crea fundalul social pe care evoluează protagonistul. Destinele episodice sînt, în romanele lui Petru Popescu, manifestări ale funcției referențiale a discursului epic. Contextul social este destul de bine conturat în romanul *Să crești într-un an cît alții într-o zi,* fără a fi, în același timp, pregnant. Intre meritele romanului trebuie să menționăm naturalețea dialogului, precum și virtuozitatea pe care romancierul a atins-o în folosirea modalității behavioriste de prezentare a personajelor.

Verosimilul este, în romanul lui Petru Popescu, o calitate a enunțului și, vom vedea, tot mai puțin a enunțării. Petru Popescu a renunțat, de la un roman la altul, la una din funcțiile persoanei întîi : aceea de a-l caracteriza pe vorbitor. Naratorul lui Petru Popescu se definește aproape în exclusivitate prin ceea ce face și aproape deloc prin modalitatea individuală și socială de a povesti. Stilul naratorului aparține unui profesionist al scrisului, nicidecum unui funcționar cu lecturi eterogene, de gust îndoielnic. Renunțînd la individualizarea naratorului prin limbaj, Petru Popescu periclitează eșafodajul teoretic, și as fragil, expus în postfața-program a romanului. (vezi și introducerea la comentariul romanului *Așteptare).* Caracterul convențional al personajului de ficțiune care este naratorul apare și mai evident.

Statutul ambiguu al persoanei întîi în romanul lui Petru Popescu nu ar constitui un inconvenient dacă la contradicția program teoretic — operă finită nu s-ar adăuga defecțiuni grave de construcție epică. Romanul *Să crești într-un an cît alții într-o zi* nu dispune de un nucleu conflictual nici măcar în stadiu embrionar. Personajul-narator parcurge un spatiu „existențial" necontradictoriu. Între polii A și B ai începutului și sfîrșitului de roman nu se produce nici o modificare importantă în destinul personajului. „Experiența de viață" a personajului este precară, iar adevărul vieții, spre care năzuiește, teoretic, Petru Popescu, neconcludent, periferic. „Peripețiile" prin care trece naratorul (urmează cursurile școlii de șoferi, primește carnet de conducere, pleacă la mare în căutarea unor aventuri galante, cunoaște un grup de americani, asistă la turnarea unui film ; aflat la volan, accidentează o femeie depășind limita de viteză îngăduită, are satisfacția împlinirii visurilor de... glorie erotică. etc.) sînt departe de a prezenta un interes prin ele-însele. Naratorul este un personaj neinteresant, făcînd parte din categoria „obsedaților, complexaților", incriminată în postfața romanului. Erotismul este pentru tînărul funcționar o obsesie de ordin fiziologic, fără corelativ psihologic. Cugetările sale privind „rolul automobilului în viața modernă" sînt pure truisme, rareori intrerupte de asociații de-a dreptul stupefiante, transcrise, în cîteva locuri, într-un stil deplorabil. (vezi pag. 8).

Chiar paginile acceptabile ale acestui roman nu reprezintă decît o *ilustrare plată* a realității ; efortul de a parcurge cele aproape 300 de pagini nu este, aproape deloc, răsplătit. Făcînd „suma", putem spune că informațiile asupra „adevărului vieții" pe care ni le comunică naratorul ne erau cunoscute din viața de toate zilele și că întîmplările („inedite") al căror protagonist e naratorul, sînt lipsite de interes. La sfîrșitul lecturii ajungem la concluzia că am aflat ceea ce știam înainte de a citi romanul.

Structura romanului *Alergie* e similară structurii dialogurilor socratice. Nici un adevăr nu e definit prin el însuși, ci confruntat, modificat, reformulat. Fiecare secvență narativă e un dialog, o înfruntare de contrarii. Intreg romanul e construit pe baza unui model binar de tipul întrebare-răspuns. În succesiunea lor, segmentele de text minimale (fraze) sau extensive (capitole) urmează îndeaproape formula metodei maieutice : întrebare — răspuns — concluzie — negație a concluziei = întrebare, etc. Alegerea subiectului e cum nu se poate mai elocventă ; personajul narator, Ion Iacob, este psihiatru la un centru de „psihotehnică". Examinîndu-și subiecții, psihiatrul modern îi conduce, prin întrebări meșteșugite, la descoperirea adevărului. Intre dialogul socratic și examenul psihologic există însă deosebiri atît în ce privește *rolul* partenerilor implicați în „dialog", cît și în ce privește natura adevărului descoperit.

Afirmînd că romanul *Alergie* are o structură similară structurii dialogurilor socratice, nu presupunem numaidecît că autoarea a avut în intenție acest lucru (tot așa cum nu putem exclude ipoteza), ci ne propunem să interpretăm romanul prin prisma dialogurilor socratice. Personajul-narator este, prin natura profesiei sale, practicianul unei maieutici deviate. Dialogul purtat în timpul orelor de serviciu este continuat în conversațiile sale cu Mișu. Întîlnirile lor sînt veritabile ritualuri ale dialogului filosofic. Structura sufletească a celor doi prieteni e similară, după cum asemănătoare sînt preocupările lor. Unul caută adevărul în organizarea macrocosmosului, contemplînd constelațiile cerului, celălalt cercetează mecanismul contradictoriu al micro-constelației psihice. Amîndoi speră să găsească punctul în care se conciliază finitul și infinitul, raționalul și iraționalul. Cele două personaje sînt identice, asimilabile unei conștiințe unice care, întrebîndu-se, crede că află esența adevărului pe care ea însăși îl conține. Dramatismul romanului *Alergie* constă în opoziția dintre certitudinea, pe care personajul-narator o are, că adevărul este în el însuși, și speranța că va putea dovedi inconsistența acestui adevăr. Personajul caută adevărul despre viață și moarte, dar speră că, o dată descoperit, acest adevăr va putea fi contestat. Progresia marcată de evoluția personajului-narator corespunde saltului de la momentul descoperirii propriei contradicții, la momentul subsumării contradicției. Naratorul se îndoiește de el însuși în momentul cînd are revelația că omul e o structură contradictorie, alcătuită din ordine și dezordine, rațional și irațional. Ion Iacob începe să pună sub semnul întrebării justețea propriilor acte, le denunță ca nefiind în întregime controlabile. Aflînd de sinuciderea unui om, presupune că sinucigașul e unul din pacienții săi și se consideră vinovat de moartea acestuia. Realitatea este pusă la îndoială de imaginație. Conversațiile dintre Ion Iacob și Mișu sînt un pendant al orelor de serviciu. La un alt nivel al textului, între cele două planuri ale existenței naratorului se stabilește același raport dialogal întrebare-răspuns. Fiecare conversație cu Mișu este o întrebare, fiecare examen „psihotehnic" un răspuns. Un raport similar se stabilește între capitolele în care naratorul își povestește delirul și capitolele în care relatează fapte petrecute „cu adevărat". Genoveva Logan introduce în lumea posibilă a literaturii, cîteva capitole de proză fantastică, capitole pe care le putem numi aventuri posibile în lumea posibilului. Întîmplările imaginate de narator corespund întrebării, trezirea corespunde răspunsului. Naratorul îl întîlnește pe fostul pacient. Viziunile de coșmar își pierd realitatea, nu și valabilitatea. Omul nu s-a sinucis, dar sinuciderea sa *ar fi fost posibilă.* Ion Iacob ajunge ,în finalul romanului, la punctul de echilibru visat, privilegiat, de pe care poziție să poată contempla, ca pe ceva al său, jocul ordinii și dezordinii. Naratorul admite că existența e datorată contradicției. Genoveva Logan se folosește de dialectica tezei și antitezei pentru a „postula" necesitatea întrebării, a căutării perpetue.

Alergie se situează mai degrabă, la granița între eseu și roman. Riscurile asumate de prozatoare s-au răzbunat într-o oarecare măsură. Senzația că ne aflăm în fața unui roman tezist amenință echilibrul construcției epice. Și invers, eseul filosofic e degradat în cîteva rînduri de alegerea unor parabole epice neinspirate.

MARIA-LUIZA CRISTESCU, **Așteptare,** Ed. Cartea românească, București, 1973.
PETRU POPESCU, **Să crești într-un an cît alții într-o zi,** Ed. Eminescu, București, 1973.
GENOVEVA LOGAN, **Alergie,** Ed. Cartea românească, București, 1973.

de **al. dobrescu**



personalitatea literaturii române

Aarăta prin ce se deosebește literatura română de altele, a defini deci fondul specific al creațiilor artistice pe care le-a produs în timp acest neam — iată o operație la care aspiră oricare critic. Numărul mic al tentativelor pe această temă este însă un indiciu sigur al dificultăților pe care ea le presupune. Și asta din chiar momentul alegerii perspectivei. Pentru că, bunăoară, din unghi estetic, delimitările în sfera specificului sînt complet irelevante. Contribuția autohtonă la literatura lumii e în funcție strictă de valorile produse. Eminescu, Creangă, Caragiale, Blaga, Arghezi ne reprezintă nu (în primul rînd) pentru că sînt specifici, ci pentru că operele lor întrețin sentimentul valorii. Pompiliu Constantinescu, situat consecvent pe această poziție, avea de aceea toată îndreptățirea să scrie că „cea mai sigură cale, spre a afirma originalitatea literaturii naționale, gradul ei de universalitate, în care se topesc nuanțele specificului, ni se pare stabilirea unei scări de valori interioare". Exemplul său, Eminescu, e elocvent : „In lirica lui Eminescu se poate identifica simțul naturii, venit din subteranele milenare ale creației anonime, se pot întrezări unele reacțiuni specifice românești ale sensibilității. Dar valorile lui creatoare le simțim în acele mituri personale care-i conferă originalitatea viziunii". (**Literatura română există**). Fără a nega dar specificul, Pompiliu Constantinescu acceptă determinarea valorii artistice numai prin alte condițiuni decît puritatea caracterului etnic. Cealaltă direcție, reprezentată de Gherea, Ibrăileanu, Ralea, Blaga, Vianu etc., admite posibilitatea definirii specificului (Pompiliu Constantinescu nega pînă și gîndul unei eventuale definiții : „Ce este specificul național nu știm : suntem duioși sau vehemenți, suntem raționaliști sau intuitivi, avem un sentiment tragic sau unul apolinic al existenței — iată tot atîtea controverse care ne pot dezorienta"). Aici lucrurile se complică. Pentru că puținele studii de etnopsihologie de care dispunem încă nu permit constituirea unui model abstract al specificității. Or, e clar că specificul unei literaturi este expresia sublimată a metamorfozelor suferite de constantele psihologiei naționale la nivelul ficțiunii artistice. De altfel, absența acestui esențial instrument de lucru i-a condus pe majoritatea cercetătorilor amintiți spre recunoașterea deschisă a dificultăților și, mai cu seamă, a discutabilității concluziilor la care au ajuns. Tudor Vianu, la care mă voi opri dat fiind caracterul sistematic al paginilor sale, vorbește cu multă prudență și grijă la nuanțe (specificul e „mai mult un produs decît o dată, deci nu un punct de plecare, ci o realitate ce se constituie treptat"). Reproduc în continuare trăsăturile distinctive ale literaturii române, așa cum apar ele în articolul **Asupra caracterelor specifice ale literaturii române** (1959) :

1. „literatura română a păstrat un caracter popular" remarcabil în : a) limba „alimentată din tezaurul lexicului, al formelor și al zicerilor populare"; b) faptul că „marile creații ale literaturii române s-au adresat întregului popor"; c) stilul „dominat de formele oralității"; d) tratarea temelor folclorice; e) sentimentul dorului.

2. „caracterul militant, național și social" vizibil în frecvența atitudinii luptătoare și sentimentul „participării la viața întreagă a poporului", ca și în slaba reprezentare a „omului solitar, concentrat asupra singurelor lui probleme intime sau a contemplativului disociat de societate".

3. „însemnătatea sentimentului naturii pentru toți poeții și povestitorii români"; „natura și omul fuzionează la poeții români", la care nu întîlnim „sentimentul acelei impasibilități a naturii care izolează pe om ca o ființă opusă universului indiferent sau ostil".

4. „echilibrul acestei atitudini în raport cu natura, cu lumea întreagă, ni se pare caracteristic pentru întreaga literatură română. Aceasta n-a cunoscut nici marile temperamente subiective, nici imaginativii la care icoana lumii suferă o transformare fantastică. Subiectivismul extrem, inspirația fantastică și barocă au rămas străine literaturii române".

Detaliata prezentare a celor două tipuri de atitudini și, deopotrivă, a concluziilor pe care ele le înlesnesc era absolut necesară pentru încadrarea lucrării lui Const. Ciopraga, **Personalitatea literaturii române.** De la bun început s-ar putea observa că autorul urmărește o sinteză a acestora, căci prima secțiune, **Constante și metamorfoze,** urmează calea stabilirii notelor de maximă generalitate ale creațiilor literare autohtone, în vreme ce a doua, **Cîteva rezonanțe**, tinde să definească originalitatea viziunii la cîțiva scriitori de valoare reprezentativă : Eminescu, Caragiale, Creangă, Rebreanu, Călinescu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Arghezi, Blaga, Ion Barbu. Concilierea perspectivelor este însă aparentă și cele **Cîteva rezonanțe** sînt, mai degrabă, ilustrări ale formulărilor din prima parte. Să vedem, de aceea, care sînt elementele personale ale cercetării de față.

Const. Ciopraga afirmă hotărît posibilitatea fixării trăsăturilor individualizatoare ale creației românești : „De la prototipurile arhaice, cu aerul lor naiv, elementar, pînă la mostrele artei moderne, între scrieri foarte distanțate circulă un fluid spiritual mai mult sau mai puțin sesizabil. De la Varlaam și pînă la Sadoveanu urechea unui rafinat va distinge, nu fără emoție, o rezonanță colectivă" (p. 14). Cu toate acestea, specificul nu este o realitate statică, el identificîndu-se cu „istoria modurilor în care un popor se mișcă în fenomenalitate și tinde spiritualmente spre un plus de cunoaștere. Cu un cuvînt **permanențele** se reactualizează mereu, adăugîndu-și elemente noi, astfel că mesajul artei și literaturii nu poate fi decît unul evolutiv" (p. 264). Dar cum poate fi dovedită prezența specificului? In cazul că el există, își va pune categoric amprenta asupra tuturor elementelor cu care intră în contact respectivul popor, determinînd în cuprinsul acestora devieri sensibile de la forma originară. Examinînd situația marilor curente ale culturii europene în plan românesc, Const. Ciopraga subliniază tocmai noile înțelesuri pe care și le adaugă umanismul, clasicismul și romantismul, ca urmare a acțiunii modelatoare a spiritualității locale, a puterii sale de structurare în consens cu propriile-i disponibilități latente. Dintre multele exemple furnizate în paginile volumului, îl aleg pe acela al soartei romantismului. Acesta se afirmă la noi nu printr-un „stil **rêveur,** solitar, devorat de tragism, în care frapează tortura intimă, anxietatea", ci „pe un fundament social specific, subliniat energetic, decis să dinamizeze" (p. 30). Mai mult, romantismul românesc nu se declanșează (precum cel francez) dintr-o opoziție la clasicism (de care n-am avut parte), nu presupune deci un manifest doctrinar. Doctrina, cîtă poate fi semnalată, a venit după aceea. Formele romantice au precedat-o pentru că răspundeau mai bine decît altele unor deziderate interne, de ordin social și politic. Romanticii noștri rețin din romantism în primul rînd ceea ce le convine, nota militantă și agitatorică, mesianismul. Romantismul românesc nu e, ca urmare, un scop, ci un mijloc. Coexistența elementelor clasice și romantice la scriitorii pașoptiști de aici vine, din adaptarea formelor moderne la o structură altminteri echilibrată. Cu excepția lui Eminescu noi n-am avut romantici structurali si chiar la el se observă interpenetrația. Ar fi fost interesant, de știut ce s-ar fi întîmplat în această literatură dacă modelele clasice ar fi putut servi literar aspirațiilor, în fond extraliterare, ale mijlocului secolului al XIX-lea.

Urmează să semnalez ce trăsături conlucrează, după Const. Ciopraga, la constituirea personalității distincte a literaturii române.

1. Sentimentul naturii : „In problema relațiilor **om—natură**, literatura română reflectă o dialectică proprie, o dată accentuînd pe ideea de **sol—humanisé**, altădată pe aceea de **natură—antropologizantă. (...)** Intre om și natură se stabilesc raporturi de complementaritate, cele două părți manifestîndu-se solidar..." (p. 42) ; „Scriitorii români în mare parte, percep natura ca fenomen de continuitate și integrare, încît în balansarea dintre viață și moarte natura intervine ca element de certitudine, ponderator al anxietății, factor nu de înstrăinare, ci de consimțămînt..." (p. 43).

2. Estomparea tragicului. Tristețea la români, „cîtă a existat, a fost o consecință a tragicului istoriei, nu o trăsătură a rasei" (p. 47); „Fenomen tipic, **dedramatizarea tragicului** caracterizează, pe o mare întindere, literatura română mai veche. Tranziția de la reprezentarea în suprafață, de la frescă la o literatură a **profunzimilor,** se produce, după o largă acumulare, sub ochii noștri. Modernii au un mai subliniat sentiment al tragicului." (p. 52).

3. Sentimentul dorului.

4. „Nevoia de lumină, în ansamblu, reprezintă una din permanențele literaturii române..." (p. 58); „Nocturnul ca spaimă și macabru, măștile melancoliei negre sînt mai degrabă excepții. Prioritate evidentă au solarii". (pp. 55—56).

5. Tentația stilului narativ. „Pe o mare întindere, proza românească este narativă, ceea ce înseamnă că farmecului vocii, gestului sau măștii, rostirii **stricto senso,** li se caută echivalențe scriptice" (p. 58); „oralitatea exprimării la scriitorii români este o notă comună, ca efect al caracterului popular al limbii" (p. 62).

6. Preferința pentru anumite tipuri epice. „Satanicii și macabrii, posedații, demonicii sînt figuri de excepție. Marcați de tenebrosul romantic, eroii cu spirit labirintic reprezintă în prozele eminesciene o experiență solitară. Fantasticii lui Cezar Petrescu (**Baletul mecanic**) sau bizarele apariții din **Golia** lui Ionel Teodoreanu, trăind crepuscular, într-un Escurial moldav sumbru, evoluează pe un teren lunecos. Condiții de ordin social și psihologic au făcut ca scriitorii să se concentreze în jurul tipurilor de interes larg". (p. 71).

7. Sinteza tradiției cu inovația.

8. Deschiderea spre universal.

Ce concluzii sugerează această enumerare? Prima, că unele constante descoperite de Const. Ciopraga literaturii noastre sînt reductibile la acelea propuse de Tudor Vianu. Astfel, bunăoară, estomparea tragicului, seninătatea, preferința pentru tipologie în epică, refuzul experiențelor extremiste, așadar măsură și cumpătare, conduc toate la conturarea unei dimensiuni clasice. Aceasta e permanența, celelalte rămînînd simple consecințe ale ei. Ceea ce nu înseamnă că lucrarea de față se mărginește pur și simplu la reluarea și dezvoltarea observațiilor lui Vianu. Am arătat, cred, suficient mai înainte marea ei originalitate. Amintesc acum numai nenumăratele paralele și incursiuni comparatiste de care uzează autorul pentru mai precisa fixare a personalității acestei literaturi. Delimitînd modurile specifice de manifestare a spiritualității noastre în plan literar, Const. Ciopraga admite aproape de fiecare dată că respectivele se întîlnesc și în alte literaturi: un similar sentiment al naturii îl au și poeții indieni, solari sînt toți mediteraneenii, stilul narativ românesc amintește de povestitorii Orientului etc. etc. La o atentă examinare — nici una dintre trăsăturile așa-zis individualizatoare nu ne reprezintă în exclusivitate. Ar fi, de altfel și absurd, căci tipurile de reacții umane la situațiile existențiale (singurele care interesează) sînt practic limitate. Cu adevărat specific poate fi socotit numai aliajul rezultat din combinarea reacțiilor comune, din distribuirea lor variabilă, în funcție de complexitatea mediului de existență. In acest sens scrie și Const. Ciopraga : „Ansamblul literaturii române oferă privitorului o imagine în care temperamente diferite se completează reciproc. Dominantă este **aspirația rotundului.** O latură se sprijină pe cealaltă, făcînd ca socialul, eticul, psihologicul și celelalte să se înscrie într-un realism nuanțat". (p. 85). Dacă însă această „aspirație a rotundului" se referă la complexitatea factorilor care asigură individualizarea, atunci cu siguranță ea este o realitate universală, înainte de a fi „dominantă" națională; dacă, dimpotrivă, ea presupune o conștiință a necesității „rotundului" și, implicit, o lucrare deschisă în această direcție, atunci ea comportă explicări suplimentare, care, e drept, nu-și aveau locul într-o sinteză de natura celei de față.

In al doilea rînd, reține atenția o afirmație des accentuată în paginile cărții, aceea că literatura română este una a echilibrului. Constantele rezumate ceva mai înainte converg toate către această idee. Pe de altă parte însă, Const. Ciopraga adaugă insistent că literatura secolului XX „adaugă elemente noi" profilului literaturii. Și acestea nu sînt altceva decît sentimentul tragicului, examenul stărilor de conștiință, personajele singulare, experiențe extreme (modernismul). Nu e oare surprinzător? Pentru că noile dimensiuni contrazic sau cel puțin estompează constantele epocilor trecute. Inteleg că „permanențele se reactualizează mereu, adăugîndu-și elemente noi", dar cum se face că acestea din urmă sînt tocmai inversele primelor? Și dacă faptul nu pretinde cu necesitate explicații, cum trebuie să privim depărtarea între recunoașterea valorii „noilor elemente" și formularea categorică potrivit căreia „tot ce intră în conflict cu o anumită organizare clasică a viziunii, întîmpină rezistență, de unde eșecul inserțiilor suprarealiste sau onirice, neaderente la organismul națiunii"?

La apariția anteriorului volum al lui Const. Ciopraga scriam că, după atîtea cărți preponderent analitice, autorul are datoria sintezei reprezentative. Și ce poate fi mai reprezentativ decît un studiu care pune în discuție însăși personalitatea literaturii române, și asta într-un mod original și convingător?

Intr-o vreme cînd pasiunea publicului pentru ineditele de orice fel a luat proporții impresionante, semnalez din producția de anul trecut a editurii **Junimea** două volume de documente referitoare la societatea literară cu același nume. Primul, **Documente literare junimiste**, îngrijit de Dan Mănucă, urmărește — citim în prefață — „să îndrepte unele erori din istoriile noastre literare referitoare la așa-zișii «minori» ai «Junimii», peste a căror activitate s-a trecut cu prea mare ușurință". Și, după ce singur recunoaște că „cele mai multe din operele lor nu rezistă înfruntării cu timpul" și că „cei mai mulți nu au făcut altceva decît să se supună comandamentelor ideologice și estetice ale «Junimii»", editorul adaugă : „Dar e tot atît de adevărat că «Junimea», ca societate literară, n-ar fi putut exista fără ei și fără ei nu ar fi avut o covîrșitoare influență". Deși nu știu cine va fi contestat acest lucru, ar fi de spus numai că preparativele justificatoare sînt disproporționate față de însemnătatea reală a documentelor puse în circulație. Cele cu pretenții literare, aparținînd lui Beldiceanu, Bodnărescu, Naum, Petrino, Pogor, Șerbănescu, sînt consecvent mediocre și un fragment din **Tînguirile** lui Beldiceanu face, în acalmia generală, figură de capodoperă : „Dorule ! trist / Ca întunericul — / Tu faci un Crist / Pe tot nemernicul // Și-n urlete / De aspre vînturi, / Pe suflete / Cumplit le vînturi...". In privința „erorilor" îndreptate prin acest volum, ele sînt legate de data nașterii lui Bodnărescu, Gruber, Matilda Cugler, Gorovei, Panu; iar scrisorile mai consistente, fără valoare literară, ale lui Iancu Alecsandri, oferă date despre fratele—poet (între altele aceea că dramaturgul a respectat întocmai sugestiile sale). Nici vorbă, istoricul literar are numai de profitat de pe urma unor asemenea descoperiri, dar ele nu modifică prin nimic locul pe care respectivii autori l-au căpătat în „istoriile noastre literare". Utilă pentru nuanțarea unei atmosfere și pentru cunoașterea aspirațiilor (ca și a posibilităților) „caracudei". **Documente literare junimiste** este o **addenda** a mai vechilor **Scriitori Junimiști.**

Prin rolul jucat de semnatarii lor în epocă, scrisorile încorporate în **Junimea și junimiștii** (ediție îngrijită, **introducere** și note de Ion Arhip și Dumitru Văcariu), transcrise din fondul Muzeului de literatură al Moldovei, prezintă un mai mare interes. Intre ele se detașează cele cinci epistole trimise de Maiorescu lui I. M. Melik, cu referiri la chestiuni politice, printre altele la nevoia grabnică a stîrpirii agitației socialiste printre cadrele didactice, dar și la eforturile proaspătului ministru de a „introduce elementele din «Junimea» în școalele moldovene pretutindenea în locul ignoranților și fanaticilor din fracțiune" (25/V, 1874). In misivele celei de a doua soții a criticului către cumnata Humpel găsim amănunte de tot felul despre viața cotidiană a acestuia, excursii călătorii, trebi politice și juridice. D-na Maiorescu e atît de la curent cu toate încît face veritabile dări de seamă, concurînd „Insemnările zilnice", ba, uneori, își permite să fie și spirituală, ca în scrisoarea datată „București, 22 dec. 1885", unde îi urează adresantei să înceapă „anul 1896 cu mai mult optimism". O revelație e Gheorghe Roiu cu ale sale violente, însă nu și nedrepte, considerații critice asupra calității materialelor publicate în **Convorbiri literare** : „Iți mărturisesc însă amicalmente (și observațiunea aceasta poți să o faci cunoscută și D-lui Negruzzi) eu citesc adesea lucruri pe care nu le înțeleg și care sînt sigur, n-au fost lămurite nici în capul celor ce le-au compus: vezi epigramele și mult lăudatul **Rienzi** al lui B (Bodnărescu — n.n.)... a căruia reproducțiune e exprimată probabil de către redacțiunea Conv. Lit. Amară ironie pentru publicul cititor în general și în special pentru cel ce ar fi fost tentat a reproduce o piesă ca «Rienzi» ! Mi-aduc aminte că mi-am fost luat curajul în mai multe rînduri să citesc piesa întreagă și nu mi-a fost cu putință; stilul, forma, ideile chiar din aceste sublimități originale îmi confundau mintea. Mai tot aceleași eforturi mi-au trebuit ca să citesc «Cultura națională» a d-lui X (Xenopol — n.n.)... cu deosebire că în acest articol, dealtmintrelea inteligibil, curiozitatea mea era excitată și ținută în suspensie prin o seamă de lucruri, alte decît cultura națională, despre care autorul nu pomenește cîteva rînduri decît la fine... Pentru numele lui Dumnezeu, spune D-lui Negruzzi să nu nenorocească publicul cu producțiuni pe măsura celor de mai sus rezervîndu-le pentru vacanța din vara viitoare dacă nu se poate menține altfel. (...) Și D-l Maiorescu, care critică cu atîta succes limba jurnalelor din Austria, D-lui, care posedă într-un grad deosebit inteligența și gustul literar, trece cu vederea fără a nimici o piesă ca «Rienzi» și epigrame ca cele de mai sus. Crede oare și D-lui că e destul să spui lucruri cum nimeni altul n-a spus, cum nimeni altul n-ar voi spune, pentru a trece de un om original?" (Către I. M. Melik, 15 ianuarie 1869).

- Const. CIOPRAGA : „Personalitatea literaturii române", Editura Junimea, 1973.
- * * * „Documente literare junimiste", Editura Junimea, 1973.
- * * * „Junimea și junimiștii", Editura Junimea, 1973.

OCHEAN

fragment din romanul

„Călătorie de agrement"

de George BĂLĂIȚĂ



Oho, spunea Adam, vremurile minunate despre care mai tîrziu am aflat o mulțime de lucruri. Vorbeam în șoaptă dar asta mi se părea lipsit de importanță, aveam douăzeci de ani, cei care au acum spre patruzeci poate își amintesc cum fluieram cu încîntare și mîncam o gogoașe fierbinte, uleiul sfîrîind în cazanul încins așezat pe trotuarul din fața spitalului Colțea, lîngă alt cazan în care clocotea asfaltul. Crezîndu-mă mai liber decît pasărea cerului, pe cînd contemplam un nor alb deasupra căzărmii pompierilor, mirosul plăcut de smoală încinsă, flacăra albă țîșnind din injectorul cu păcură, vară, ologul din pridvorul Mînăstirii Antim, lîngă ștrandul Tir, și altădată legîndu-mă, strîns în chingile parașutei, lent coborînd și fără nici un risc fiindcă parașuta era agățată cu un cablu argintiu de gheara din vîrful turnului de parașutism din Bariera Vergului, luam lecții dar niciodată nu am sărit dintr-un avion adevărat, și altădată înfulecînd cu lăcomie supa de roșii în cantina murdară din pasajul Victoria (tavanul de care atîrnau panglici decolorate și ghirlande de hîrtie creponată rămase de la ultimul revelion colectiv) sub ochii binevoitori ai bucătăresei, regina din spatele geamului dreptunghiular pe unde se dădeau farfuriile cu tocană de oaie, Ferrante Palla, spuneam, și căscam gura la țiganca mare care cînta cubacubacubacubatieraaa la o grădină cu mititei și pastramă de cal, gard înalt de viță sălbatecă în Piața Kogălniceanu și diminețile ploioase cînd beam iaurt la un armean în neuitata stradă Sfînta Vineri. Boala nailonului și a motocicletei. Nu ne lipsea nimic, aveam roșii, pîine, salam, cămine, nu umblam desculți și nu ne umplea jegul. Voiam altceva ? Eu unul nu-mi amintesc. Eram naivi și brutali și sentimentali, credeam în lipsa noastră de griji, eram studenți, profesorii nu erau pretențioși, ce putea fi mai plăcut ! Studenția noastră aducea cu o uriașă școală profesională, cu un curs premilitar, semănam între noi cum seamănă verzele și pinguinii ? Atunci nu știam sau nu mă gîndeam la asta. Mult mai tîrziu, unii dintre studenții de atunci au scris cărți în care în ședințe lungi și dramatice s-ar desfășura un duel, mă rog, o înfruntare a conștiințelor, revelații morale, schimbări petrecute într-o clipă. He, he, he cum ar spune bărbierul Ivan Iacovlevici (vă amintiți, mărunțelul care în cețosul Petersburg, într-o dimineață de martie, găsi în pîine nasul maiorului Covaliov) he, he, nu cred, asta nu-i adevărat !... Vă spun, în ședințele lungi în care moțăiam sau citeam pe furiș cărți interzise (nu vă grăbiți să înțelegeți greșit, nu ce credeți, doar literatură de gang, proză antebelică, cărți soioase și neangajate, apolitice aș putea spune, amor sau prohibiție, atît, și dacă asta însemna curaj, nebunie chiar, și dacă eram un temerar, aventurier de-a-dreptul, angajîndu-mă în astfel de lecturi, lăsați-mă să spun că pe atunci nu știam, tocmai asta nu știam : cît sînt de curajos ! cu toate că, recunoașteți, are haz să-ți riști viitorul, cum se spune, să pierzi totul pentru o broșură despre Al. Capone) așadar, în vestitele ședințe lungi (zece ore sau șaisprezece, în care se discuta, să zicem, cazul imoral al unui student de la arhitectură care a fost *prins* sărutînd o fată de la drept, într-unul din amfiteatrele Facultății de la Podul Elefterie, ziua în amiaza mare și apoi cum se transforma asta, hai s-o numim imprudență juvenilă într-o gravă eroare politică, ăsta, da, era un spectacol !) în ședințele despre care este vorba nu existau cu adevărat probleme. Aceste întîmplări s-au petrecut într-adevăr sub ochii mei, dar pe atunci, eu cel puțin, trăiam în afara lor sau mi se păreau atît de obișnuite încît nu le dădeam nici o atenție, erau întîmplări ale lumii în care trăiam, cum s-ar fi putut să mă mire ? Iar azi privindu-le nu le înțeleg, mi se par absurde, ieșite din ordinea logică, fantezii. Poate pentru a le înțelege mi-ar trebui epoca și simțurile de atunci, dar asta nu se mai poate. Este ceva ca un „gol istoric". Azi trăiesc azi și nu atunci. Povestea cu fata care în fața colectivului trece peste cadavrul iubitului etc., aparține literaturii din deceniul șapte, este scrisă deci cu mijloacele și în rigorile de acum, așadar pentru mine nu există, nu o înțeleg, este inutilă. Dacă s-ar fi scris cărțile astea atunci, ehe, he, altfel ar fi arătat. Dar scrise acum, ele sînt pentru mine niște texte confuze, semne ale unei civilizații dispărute. Înțeleg foarte bine istoria și mișcarea ei necesară, oamenii însă sînt pentru mine o enigmă. Vă dați seama cît eram de sărac, cu toate astea sînt vesel și mulțumit ! Trăiam bine pe atunci, nu mă îngrijora prezentul și cu atît mai puțin viitorul. Așa că nu mai inventați povești cu studenți și studente, lucrurile sînt tot atît de adevărate ca praful în ochi și sarea în bucate. Apucați-vă de treabă, avem nevoie de liniște, lucrăm, ssssst, să nu v-aud gura. Gata, lăsați vorba, cine nu muncește nu mănîncă...

Și nici nu bea, spuse Dobre Ionescu. Sau n-ar trebui. Se vede bine că te-ai îmbătat dar ai o voce plăcută și convingătoare. La mulți ani tuturor, vă urez multă sănătate și fericire și spor la treabă ! Bău paharul pe jumătate, rîse larg : dinții de sus erau opera unui dentist din Viena ; dinții de jos erau ai gurii lui, sănătoși, caninii lucind spre tăișurile cam late însă retezate ferm, și ascuțiți în așa fel încît să taie cu ușurință carnea și să spargă cu plăcere osul, dinți ușor depărtați între ei dar cu atît mai viguroși, nesprijinindu-se unii de alții ci doar în puternicile lor rădăcini. Mesenii tăcuți (în timpul discursului neașteptat de vesel al lui Adam s-a putut urmări apariția, creșterea, modificarea acestei tăceri ; în metamorfoza lor, fețele oamenilor căpătau o tendință comună, în cele din urmă ajunseră să semene una cu alta ; o stare ascunsă dar îndeajuns de puternică pentru a provoca misterioasa schimbare) toți cîți se aflau acolo răsuflară ușurați, o mare veselie cuprinse adunarea (fețele căpătară brusc înfățișarea lor de toate zilele, dar violența întoarcerii nu lăsă urme, capetele care ar fi trebuit să fie acum cenușă erau la locul lor, mai vii și lacome de viață ca niciodată) zîmbetul lui Dobre Ionescu era tronul de foc din care țîșnea lumina îngăduinței, să ne bucurăm, avem voie, șopti Basarab în urechea lui Anatol, din colțul celălalt al mesei. Dobre Ionescu îl privi pe neașteptate leneș răsturnat pe brațul marelui său scaun de lemn lucrat cu dalta și cu fierul roșu iar Basarab își îndreaptă spatele, fruntea ușor plecată, ridică paharul și strigă — vocea lui care altădată, convingătoare, patetică murmura despre transfigurarea luminii la Vermeer — să trăiți, să ne trăiți la mulți ani tovarășe Dobre, paharele se ciocniră cu tărie, țăndările umplură văzduhul, vinul de culoarea mierii și vinul asemănător uleiului de măsline și vinul întunecat ca sîngele ursului se amestecară și curgeau împreună, un curcan se ridică ușor din mijlocul mesei, dintre legumele albe roșii galbene verzi, și plutea sub bolta sălii, rumen și nepăsător, un dirijabil al bunăstării, iar în bucătăria unde Lucheria cea mare întețea focul cu cioate de fag, capul de vițel care fierbea în cazanul de tuci ceru îndurare. Avîntat și umil, adică îndrăzneț fără obrăznicie, adică foarte respectuos, așa trebuie să fii, șoptea Basarab în urechea lui Anatol. Luca Mardirosian se ivi însoțit de cei trei chelneri aduși de jos din orașul de pe labele Muntelui-Ou. Ei purtau tăvi de aramă pe care în cetină de brad se tolăneau păstrăvi afumați cu gurile negre și cozi țepene. Pielea lor aurie începea să semene cu coaja unui arbore uscat dar minunatele puncte roșii luceau între solzii lor ca stelele. Luca Mardirosian era grav, abia dacă se vedea mulțumirea lui ascunsă. Călca ușor, jumătate de pas înaintea celor trei în veste stacojii, iar nasul lui de armean lucea în obrazul măsliniu, nările triumfătoare îl bolteau deasupra buzei de jos repezită înainte cum o avea și tatăl Mardirosian despre care bunica Alexandra spusese : gură de știucă. La mulți ani, spuse încă odată Dobre Ionescu...

Oho, spunea Adam, ce vremuri cînd provincialii se întîlneau la **ceas** la Universitate și apoi repede traversau și, ajunși dincolo, erau ca și localnici, locuitori ai metropolei. Dincolo era **borcanul.** Era cilindrul de sticlă în care stătea milițianul și dirija circulația în Piața Universității. Avea telefon și un birou de comandă cu butoane și întrerupătoare. La Borcan, unde era tangerul și casablanca și singaporele Bucureștiului. Era Circul și apoi șirul de maghernițe strălucitoare care se terminau într-un unghi drept. Mai drept decît dreptatea regelui Solomon, spusese nu știu care dintre noi. Dar unghiul drept era tutungerie, librărie, florărie, restaurant, iar în spate, ascuns de ziduri jerpelite și garduri înalte din șipci bătute oblig și vopsite în verde, era **Răcaru** (vestitul Răcaru, cine, ce era el, de unde venea, era un om, o instituție, o afacere, o mască ? da, un loc unde se și dansa, un ring de dans, mă rog, la răcaru, cele mai selecte matinee, o orchestră de jegoși, contrabas, trompetă, sax și tobă, doamne, era perioada mambo și celelalte) și unde mai pui chioșcurile de sirop, bufetul, postavurile, pînza, mătăsurile, zarzavageria, farmacia, lia pia mia....

Intre miezul nopții și nouă dimineața, locul era pustiu, loc de trecere, nimeni nu se oprea, vreun duh rău al orașului București s-o fi învîrtit nevăzut pe acolo, gospodinele, funcționarii, bătrînii, bișnițarii, chiulangii de tot soiul, pădurarii și braconienii marilor bulevarde treceau în fugă, nu se opreau, îi puteai vedea tăcuți în grupuri compacte, alunecind ca bancurile de scrumbii în adîncul întunecat al mării sau singuratici strecurîndu-se pe lîngă borcanul în care marele delfin sugea o algă, atunci cînd nu vorbea în pîlnia unui telefon de coral. In restul timpului, acolo era un loc de refugiu și meditație. Ședeam pe pervazul ferestrei (asta la tutungerie), un fel de consolă de cărămidă lustruită și dezlegam cuvinte încrucișate, enigmele caraghioase ale vieții noastre nepăsătoare, Informația Bucureștiului, singurul ziar de după amiază ,cel mai senzațional ziar, rebus, starea vremii și reportaje despre zarzavagii din piața Sfîntul Gheorghe. Pe cînd dormeam la prietenul meu, medicinistul Șaraga (mai tîrziu, el și-a deschis un cabinet dentar la Buenos Aires și mi-a trimis o vedere cu plaja de la Copacabana) și-i arătam și lui, băiat din altă lume, splendorile vieții de la borcan, oho, ce vremuri. Avea o față ca un jambon proaspăt, era cu totul lipsit de experiență dar dornic să-nvețe cît mai multe din aspra viață de cavaler rătăcitor. Tatăl lui, doctorul Șaraga din Focșani îi trimitea o mie de lei pe lună și o mătușă din Brașov plătea un băiat de la Tarom care îi aducea, cu avionul poștal, de trei ori pe săptămînă, un sufertaș cu supă caldă Era un pokerist de marcă dar prea timid cînd era vorba de frumoasele nopții. Stătea pe Moșilor, o cameră cu baie și intrare separată, la văduva unui fost negustor de oglinzi, doamna Perllman. Băietul ei era angajat la Informația Bucureștiului. Avea o bicicletă, în spatele șelei, sub numărul mic scria : presă. O sprijinea de balustrada scării și apoi urca greu două etaje, casă veche cu balcon de fier forjat podit cu scînduri, stăteai acolo în șezlong și vedeai, sub rețeaua dublă a tramvaielor, la frizeria de peste drum, zarurile alunecînd în cutia de table, lovindu-se de marginile ei și cînd nu treceau tramvaie auzeai tablagii vorbind încă despre Ciubotaru și Soticaș și întîlnirea nemaipomenită de pe Stadionul Republicii. Ce-i nou cu presa Simonel, îl întrebai, a ars o magazie cu lemne la Confederați, răspundea, și ce, spuneai, pentru o magazie cu lemne faceți voi atîta caz la ziarul vostru ? vezi dacă te grăbești, spunea, magazia a luat întîi foc dar pe urmă au mai ars și două case cu etaj și un garaj. Rimă, spuneai, și el rîdea. Șaraga îl vorbea de rău : spunea că, atunci cînd nu aleargă pe bicicletă în folosul ziarului său, scrie poezii. Dar parcă îl vedeai sosind gîf, gîf, înalt, gros, aerul lui apatic, descălecînd greu de pe bicicleta lui de la presă, apropiindu-se de plutonierul de pompieri, în timp ce pompierii cu chivere desfășoară alene furtunul și nu găsesc gura de apă : eh, ce s-aude, sînt presa, cine-i de vină ? iar focul văzîndu-și liniștit de treaba lui, casa și castanul din fața ei arzînd, oamenii, țipetele, fumul negru și albastru, lucruri de prin odăi adunate pe trotuar, aruncate claie peste grămadă, boccele, lăzi, scaune rupte, lighene, o rîșniță de cafea, o bancă lungă de gimnastică, ce caută acolo o bancă de asta ? și tînărul Perllman ținînd bicicleta de coarne : presa. Și în casa lui, oglinzi peste tot, de toate felurile și de toate mărimile, rămășițe ale grandorii de altă dată : Perllman et comp, Oglinzi Cristaluri. Se înțelege, Simonel Perllman nu lipsea în nici o seară de la Borcan.

O gașcă din cartierul Tei, trei fete cu picioare cam subțiri, una crăcănată, dar capete dulci, plantinate și umeri înguști, fuste în carouri mari, iar golanul, din frunte : haină de velur, albastru marin, niciodată îmbrăcată pe mîneci, totdeauna **între** umeri, moda de-atunci, și de unde dracu luxu-ăsta cu velur la el ?! Oho, ce lume ! Ciupi Bădulescu în carne și oase, asul bancurilor scurte, băiat minunat, talent gîrlă, noroc mai puțin abia venit în București să călărească gloria la fostul teatru al lui Tănase, păi aici, frățioare, unde-i osu mic și noi mulți ți-ai găsit să vii ? vrei să te mîncăm și să aducem jale-ntre fetele din tîrgul tău ? Să fi rămas dracului liniștit acolo. .

(Cabotin, într-o alură argotică să strecori în sos sentimental cîteva lucruri de bun simț, să strici totul cu ceva prea multă melancolie, să bei mult și să te îmbeți mai puțin decît se bagă de seamă, unde vrea să ajungă acest Adam ? — din caietul lui Basarab).

Oho, ce mai vremuri cînd se adunau provincialii acolo și prin apa străvezie a borcanului priveau fascinați mișcările molatice ale marelui pește, forța lui obscură ascunsă în zvîcnetul greoi al cozii.

Malagamba venit de la Iași, după ce făcuse liceul prin mai toate orașele din Moldova, un băiat scund cu nas de boxer dar cu o față blîndă, ochi cafenii copilăroși, calmi și un ciudat abia văzut zîmbet batjocoritor. Malagamba în sus, Malagamba în jos, cu toții am sfîrșit prin a-i uita cu totul adevăratul nume. Malagamba ! Firește, nu era un atît de bun baterist ca adevăratul, negriciosul, sprîncenatul, melancolicul, Marele Malagamba, dar era mai bun decît oricare jucător de pocher de pe globul nostru albastru, aici era, fără îndoială, cel mai bun, The Great Ace ! Un an la Politehnica din Iași, după care s-a retras la Borcan cu o rentă în lei de le zero la cît se nimerea. Incă un an a fost ajutor de sobar și ucenic la un atelier de mături și perii și ajutorul unuia care bătea tablă pe casă și al altuia care desfunda closete. Fiindcă el nu era unul dintre acei jucători înalți și subțiri care coboară din diligență îmbrăcați într-o redingotă neagră, vestă argintie și nici un fir de praf pe revere cu toate că drumul a fost lung pînă aici la Poker Flat etc., un gentleman și o lichea într-o singură scăfîrlie și în loc de inimă as de pică etc., nu, el era Malagamba și asta spune totul. Cum în vara următoare, în timpul caniculei din iulie, el și-a cumpărat o înghețată la chioșcul de lîngă biserica Sfînta Vineri și a traversat fără să se grăbească, s-a oprit lîngă grilajul de fier forjat și a dat un leu lustragiului fără să-și facă pantofii și a intrat în vechea casă Ghica, azi muzeul de istorie a Bucureștiului, pe atunci sediul Facultății de construcții civile, și a întins secretarei bătrîne cu zulufi și jabou **actele** lui de candidat la examenul de admitere. Doamne, oho-ho, verile cînd candidații din provincie asediau marele oraș în dezvoltare București și sub ploaia de pietre și smoală topită și uncrop urcau pe ziduri pînă sub crenelurile înguste ale castelelor universitare, oho, rîdeți și vă bucurați de jalea lor caraghioasă, de tot ce nu știau și nu învățaseră ei, de blînda și întunecata lor ignoranță, de lăcomia cu care mușcau dintr-o roșie, de dragostea lor pentru motocicletă și slăbiciunea exagerată pentru haine de velur și gulerele late cu balene, rîdeți și de zidurile astea cu crenele de mucava și de uncropul ăla nenorocit care nu era decît siropul de smeură după care se îmbogățeau chioșcarii în verile călduroase cînd ne îmbulzeam ca oile toropite de soare în curțile largi sau înguste, in coridoarele întunecate ale policlinicilor, încăperile albe, ușile pe care scrie **micro**, centrele de micro-radiografie, desenul plămînilor tăi fără de care nu te poți prezenta la nici un examen în lumea asta de oameni sănătoși pe care tu **candidatule** i-ai putea îmbolnăvi cu tinerețea ta fără bucățica asta de carton ! Să vărsăm o picătură pentru noi ! Vărsați ! Așa ! Ușurați-vă ! Vă lipsește actul cutare, a spus secretara, era un fleac, o **adeverință** din aia de care ai mereu nevoie, o **scoți** de pe la vreo instituție, școală, naiba mai știe N-o am a spus Malagamba, fiindcă nu o avea, săracul. Era ultima zi de înscriere, era ora zece dimineața, la douăsprezece se închideau secretariatele. Și de-ar mai fi fost o lună sau un an nu era Malagamba omul care să umble după o adeverință, doamne, cînd spunea el lăsați-mă-n pace, îl lăsați, zău, și vă căutați de treabă. Așa că a traversat fără să se grăbească și a intrat peste drum la Universitate. El și-a zis : mă înscriu la oricare nu se cere actul ăsta și să nu fie umanioară de loc. Vedeți bine avea el ceva în cap ! La fizică nu i-a mers, la chimie nu, la fizicochimie nu, peste tot se cerea fițuica aia. Dar la matematică, he-he **matematici** cum spunem noi, matematicienii, he-he, acolo nu se cerea hîrtiuța asta, sau poate secretara să fi fost vreo băbuță sau poate făcea parte din Armata Salvării sau era și ea ceva pe la Crucea Roșie sau Semiluna Roșie sau o fi fost, la naiba, chiar secretara Societății pentru ocrotirea animalelor mici, cine știe, Malagamba a intrat în secretariatul ei, prima ușă care îi ieși în cale, pe stînga. O ușă. N-a murit, nu-l aștepta un milion dincolo, ce să faci la urma urmei cu un milion ?! atîta doar că dincolo de ușa asta în întunericul, în lumina misterioasă de acolo, naiba știe, ceva s-a întîmplat Cînd Malagamba a deschis din nou ușa asta a ieșit doctor în matematici și încă unul dintre cei mai buni și va fi cu siguranță cel mai bun, îl cheamă mereu ba în California, ba în Tokio să le țină vreo conferință dar se urnește greu, pînă-și face el actele să plece a trecut ziua conferinței, a rămas un leneș, ce mai ! ! E un tip al dracului, nici nu-i pasă de lenea lui, se scoală pe la nouă și în pat pînă la cinci, șase își face problemele lui, inventează matematică și după vreo două trei zile își bate totul la mașină, își pune costumul lui gri cam jegos pe la guler și se duce la institut unde îl așteaptă toți cu mult respect. Dă hîrtiile și se întoarce în bîrlog. Malagamba, spun ești nebun, mai las-o dracului o noapte, două, mai **ieși** și tu... Mă privește ca un orb, plec, nu mai dau pe la el vreun sfert de an. Dar cîte odată îl întreb, ascultă Malagamba, dar un pocheraș nu mai faci tu ? Învie deodată,

(continuare în pag. 10)

Nicolae IONEL

* * *

Și sufletul
mi s-a topit
A venit miros
de salcîm înflorit
dintr-un rai
dintr-un adînc
Simțeam cum
în lacrimi se strîng
atomii toți lunecînd
Și n-am mai fost
îmbătare
n-am mai fost
risipire
floarea însăși
devenise cuvînt

* * *

Nu cîntec
lege vreau să devină
entuziasmul iradiind
în transa exactă
o nouă suflare
de viață, cutreiere
pămîntul întreg
O fire mai naltă
tresalte-n izvoarele
ce se deschid
Eliberate să curgă
toate șuvoaiele
în bucuria umanității

* * *

Uite acum
nu am suflet
n-am gînd

Mi se dăruie
totul deodată
ca o cunoaștere
beatificată
a tuturor viilor
una făcînd

* * *

Nu mă mai duce
nici un extaz
nu mai mă-nchide
nici o stihie —
pe ultimul lumii talaz
sunt aură
sunt bucurie

reîntîlnire tîrzie

fragment de Lucian CURSARU

În stația de autobuz, Candian se opri întrebător înainte de a face cîțiva pași, apoi alese una din străzile care plecînd din bulevard coboară domol spre Cișmigiu, una din vechile străzi ale capitalei pe care predominau clădirile cu două — trei etaje și mansardă, cu terase largi și dependințe îngropate în subsol, protejate de grilaje inteligent arcuite, coeficienți de siguranță desigur și totodată feronerie de efect cu cîteva decenii în urmă. Era o stradă liniștită, impregnată de o nostalgie ușuratecă ca o melodie vieneză. Mai de mult era mărginită de felinare de fier atît de inutile în ochii edililor contemporani încît din confuzie și ignoranță ajunseră discret la topitorii...

Mări pasul, savurînd strada aceea de o delicată pedanterie, aerul rece al serii îi făcea bine, dar pe nesimțite își trezi mustrări de conștiință că acceptase prea ușor această invitație, venită după o zi grea de muncă. La intrarea în expoziție îl întîmpinară afișele de rigoare, apoi un hol întunecos ca o pîndă liniștită și obligatorie, după care vocile, clinchetul paharelor, un magnetofon deschis îi dirija drumul prin acel paravan semi-obscur. Întîrziatul invitat se simți apucat de braț prietenește. Roberta îl copleșea cu un noian de cuvinte flatante, de parcă în sală intra un om excepțional. Acesta era însă felul ei de a fi, gusturi bizare, gesturi de bazar balcanic, erupție de politețe și acte de pură rațiune. Îl duse și-l prezentă celorlalți încercînd să stabilească un raport între anii de cînd se cunoșteau și funcțiile actuale ale lui Candian, insistînd mult asupra unor amănunte destul de străine celor prezenți...

Pe atunci studenții de la Arte plastice aveau un cămin pe Calea Griviței, o clădire dacă nu insalubră în orice caz întunecoasă și sărăcăcioasă. Subjugat de modul de viață agitat și neconformist al locatarilor, portarul nu dădea atenție că un bărbat tînăr intra într-un cămin în care locuiau și studenți și studente, dotați de acum cu o independență orgolioasă și matură. Cel mai nedumerit fusese tot Candian, care se văzu obiectul unei atenții artistice întrerupte de lungi perioade de tatonări erotice, în care Roberta, ce-i drept, excela.

În acel moment lucrurile puteau, ar fi putut avea un sfîrșit convenabil celor doi, dar în toamnă Candian își luase serviciu în orașul său, întrerupîndu-și frecvența la facultate.

— Ar fi trebuit să-l vedeți atunci, fetelor ! exclamă Roberta zgomotos. Avea o frumusețe aparte, nu de mascul, de beduin cum a purtat pe chip răposatul meu soț, Candian părea un prințișor spiritualizat, dulce, dar și caustic, liric dar și obtuz ca un catîr, cînd nu-i convenea ceva și mai ales gelos la culme.

Roberta vorbea inspirat, aplica desigur și cîte o tușă personală în acel portret tardiv dar chema toate acele amintiri cu o voluptate sinceră, lucidă. Cînd ciocniră primul pahar Candian căută să rețină ceva mai mult din figurile celorlalți invitați. Înregistră fugar cîteva figuri hirsute, un ins albinos cu o pereche de mustăți fibroase, îngălbenite de nicotină, un altul îmbrăcat în pantaloni de catifea roșie și încins cu un cordon galben, de damă, un domn vîrstnic, pleșuv, în redingotă cu nasturi de alamă care stătea direct pe parchet. Pe unii îi mai văzuse la vernisaje, prin oraș sau în cafenele, oameni de treabă poate, cu ceva talent, dar supunîndu-se cu voluptate boemei, dorinței de a fi mereu altfel decît ceilalți și-n haine, și-n comportare și-n viață.

Femeile așezate pe niște scăunele pliante, păreau mai neutre, siluete de plastilină, bine fardate mișcînd cu distincție brațe încărcate cu brățări masive, colorate, picioare dezgolite. Doar doamna Borza, autoarea unor tapiserii prestigioase își purta cu demnitate o veche infirmitate, un picior veștejit de o boală lacomă și necruțătoare.

Candian ascultă toasturile confuze ale celorlalți și-i urmări cum golesc alcoolul, distins, indiferent sau cu expresia vulgară a pavagiului decis să se îmbete criță.

— Poate că dorești să-ți ofer candoarea unei surprize, începu Roberta ducîndu-l spre pînzele expuse pe pereți. După cum vezi am îmbătrînit, nu mi-au folosit la nimic nici cremele, nici aerul și nici soarele a trei continente. Ar trebui să fiu tristă dar nu sînt. Îmi iubesc încă meseria, iar loviturile pe care mi le dă viața le primesc ca pe un act de supunere.

— Despre ce lovituri e vorba ?

— Am dus-o greu ori pe unde am fost. M-am umilit pentru ca să obțin o sală de expoziție, un cuvînt de recomandare pe programul de sală. Din fericire este greu numai la început, pe urmă devine o problemă de rutină sau de inteligență.

— Nu te-au ajutat rudele ? Știu că ai pe cineva în străinătate.

Roberta îl privi cu un vag reproș, mușcîndu-și buzele.

— La început am contat pe ei, un timp m-au ajutat dar fiecare din cei de acolo este un jucător foarte prudent. Nu uita că ei trăiesc o altă viață, care li se infiltrează în deprinderile afective, le modifică mentalitatea, personalitatea. Am cunoscut oameni bogați care se temeau că dimineața nu vor avea aceleași conturi sau valori cu care porniseră seara precedentă. Îi sperie pur și simplu viața, se tem cu premeditare de o eșuare, de sărăcire, de limitele imprevizibile ale existenței lor într-un anume spațiu, se-ngrijorează de scumpirea metroului, a benzinei sau a laptelui. Chiar cînd mi-au dat cîte o cameră, nu la hotel ci la ei acasă o făceau cu mari eforturi și nu pentru că nu aveau spațiu, rămîne întotdeauna o cameră a copiilor care au crescut și și-au luat zborul ,o cameră a bunicilor trecuți pe cea lume și așa mai departe. În claustrarea lor nu puteau admite, nu se puteau împăca să aducă un om din afară, așa cum nu accepți să-ți introduci sînge străin în organism decît în cazuri limită. Pentru ei aveam o altă identitate și pentru că veneam de departe, din altă lume și pentru că am o profesiune trăznită și pentru că eram o femeie pornită în lume în loc să stea lîngă bărbat, să crească copii, să se reducă la un stereotip bigot și casnic.

— Așadar ai revenit plină de îndoieli în legătură cu societatea de consum, căută Candian să rupă acea destăinuire cvasi-impudică cu o ironie ușoară. Vreau să văd tablourile, Roberta.

— Da, iartă-mă ! spuse ea concentrată și aprinse cîteva becuri noi, reconstituind astfel ansamblul încăperii.

Candian și Roberta porniră prin expoziție într-o cadență impusă de lucrările de artă care linișteau sufletul și mintea, sfîrtecau acele evocări triste, toate cuvintele de pînă atunci.

Expoziția era de un echilibru marcat, o polemică insolită, deliberată cu dezlănțuirile artei abstracte din ultimii ani. Peisaje, flori, cîteva portrete, multă culoare și căldură, o vibrație umană secretă care elimina hazardul, care invoca cromatica nostalgică a spațiului românesc dar și amprentele estetice ale necunoscutelor peregrinări ale pictoriței.

Roberta își plasase cîteva piese de un neașteptat efect optic în extremele expoziției, inspirație inteligentă pe care Candian o remarcă elogios.

— Ți-ai păstrat nealterată gîndirea, simțul pictural, fantezia coloristică rafinată. Îmi dau seama că îți cunoști mai bine perimetrul posibilităților, rigorile talentului tău.

Roberta își ascuțise auzul, privirea verzuie mobilă se grăbea să se supună laudelor cu o politețe mașinală. Făcură cîțiva pași ținîndu-și mîinile pe lîngă corp.

— Mă bucur că-ți place. Cînd o să scrii ? se interesă ea precipitat, agățîndu-se acum de brațul lui. Îi simți palma caldă și umedă. Această familiaritate explozivă îl făcu pe Candian să refacă un itinerariu de gîndire. Expoziția merita să fie prezentată și încă în cuvinte frumoase. Poate că singura dificultate o constituia data apariției articolului. Nu se vedea capabil să-l scrie atît de repede, nici în acea noapte, nici a doua zi.

— Sau poate nu vrei să scrii ? căută Roberta să-și exprime o vagă suspiciune alintîndu-se.

— Voi scrie dar mîine seară plec pe teren pentru o anchetă. Îl voi redacta pe drum, undeva în teren, la hotel, nu știu. Am nevoie să decantez impresiile, să captez o privire și o stare de spirit perfect curată. Poate că la întoarcere voi veni să mai văd o dată expoziția.

— Faci cum știi și cum crezi că e mai bine, acceptă Roberta convinsă. M-am încrezut în tine întotdeauna.

Se apropiară de ceilalți invitați care își amestecau respirațiile și vorbele cu valurile albicioase de tutun.

— *Nunc est bibendum !* strigă Roberta cuprinzîndu-i pe toți cu privirea ei ce respira satisfacție și inteligență. Apelez la bărbați să-l primească pe domnul Candian. Or să aibă nevoie cîndva de condeiul lui. Hai, *dépechez-vous !*

— De ce nu apelezi și la noi ? replică o doamnă. Nu-ți permit acele agreabile amintiri ?

Ciocniră într-o veselie confuză, laborioasă ale cărei motive rămîneau mai departe necunoscute sau dispersate. Pe măsuțe se aflau cîteva sticle de votcă, coniac, apă minerală, două platouri de carton cu pateuri și fursecuri, acum pe sfîrșite. După un timp Candian observă că invitații se moleșiseră, se ghiftuiseră probabil acolo sau mai înainte prin catenele și gîndul lor era s-o zbughească pe ușă spre cele mai apropiate stații de taxi. Una din femei scînci că-i este somn și-l privi galeș pe Candian. Și ceilalți dădură semnalul de plecare ridicîndu-se, făcînd pași de acomodare prin încăpere, strivind țigările în scrumiera ticsită. Roberta pîndi un moment prielnic și-i spuse lui Candian că dacă vrea să rețină ceva, poate să mai rămînă și să aleagă. El acceptă oferta cu o veche obișnuință. Oaspeții plecară răsfățîndu-se și resfirîndu-se ca un cîrd de păsări migratoare care compun mereu altă așezare, doar de ele știută.

Privite în liniște, prizate în acea singurătate limpede și odihnitoare, tablourile își descopereau o nouă viață, o substanță concentrată și misterioasă.

— Ce-ți place mai mult ?

Candian indică concentrat cîteva pînze.

— Îmi pare rău, dar astea le țin pentru Comisia de la Consiliu, care trebuie să vină să achiziționeze... Am astfel avantajul că-mi plătesc imediat și-n situația mea am nevoie de bani cum ai nevoie de oxigen.

— Ca întotdeauna ! spuse Candian cu o ironie ușoară.

— Nu, protestă Roberta, nu te grăbi să mă condamni. Locuiesc la hotel, mă costă 1.200 de lei pe lună o cameră banală în care suport zgomotul bețivilor ce trec pe coridoare toată noaptea. In plus suport în cameră o pictură imbecilă din inventarul hotelului, care mă indispune ori de cîte ori vreau să lucrez.

— De ce n-ai căutat o cameră la o gazdă, într-o familie?

Roberta făcu un gest a lehamite.

— Îmi ajunge cît am abuzat, prin străinătate, de găzduirea prietenilor și rubedeniilor. După o săptămînă afecțiunea lor era atît de epuizată încît simțeam cum mă împinge spre ușă. Imaculata concepție a ospitalității a degenerat mult, dragă prietene.

— Am crezut că ai avut o călătorie mai plăcută. Să zicem reconfortantă : peisaje noi, muzee excepționale, confrați de toate națiile, discuții despre artă, plimbări și mereu noi schimbări de decor.

Roberta surîse cu înțelegere.

— Nu pot nega, în sfîrșit, c-am avut și unele satisfacții altfel îmi luam zilele. O bursă de un an care mi-a dat o anume independență materială și artistică, cîteva tablouri vîndute acceptabil, cîteva expoziții care mi-au deschis ochii asupra acelei lumi înmbătrînite și sclerozate. Apoi muzeele, acele minunate muzee în care îți pui cele mai neliniștitoare întrebări, în care îți verifici vocația, talentul, conștiința — mulți ani de aici înainte voi închide ochii și voi revedea pînzele cele mai îndrăgite, în toată simplitatea și demnitatea lor. Sufletul meu a trăit însă înăbușit, la întîmplare, acceptînd mezalianțe îngrozitoare ! De cîteva ori am crezut că n-o să am puterea să întîmpin ziua următoare. Știi ce înseamnă să fii singur, uitat de toți, flămînd, dezgustat de viață, fără bani într-un hotel sordid, rece sau dimpotrivă pe o căldură umedă, vîscoasă, întins pe pat, epuizat, mîinile pe lîngă trunchi, nemișcate, ochii închiși, stare de dezagregare lentă, definitivă ? Nu o dată mi-am așteptat moartea aflată aproape, uneori chiar pe mesuța cu medicamente.

— Mă cam înspăimînți, Roberta ! exclamă Candian întrerupînd spovedania aceea de o sensibilitate și sinceritate maladive. Dar ce nu-mi explic este că tot ceea ce văd aici, arătă cu un gest larg tablourile, sînt de un optimism cuceritor, o sete plenară de viață, o explozie senzuală.

— Poate că tocmai asta trebuia să exprime reîntoarcerea mea la viață.

Degetele nicotinizate ale Robertei tremurau ușor căutînd o batistă.

— Dar să ne reîntoarcem la discuția noastră de afaceri, mai este ceva care să-ți placă ?

Candian indică un alt tablou de un efect foarte puternic și foarte delicat totodată, un peisaj cu un galben solar copleșitor, o pulbere misterioasă scăldată de o mare azurie într-un calm letargic.

— Te previn că are niște defecte de la înrămat, pînza prezintă o fisură... Ar trebui probabil reînrămat sau așa ceva.

— Atunci mă mulțumesc cu peisajul acesta olandez... E desenat cu finețe, e un elogiu adus florilor, te desfătează. Mie îmi place arta sănătoasă.

— Tu cumperi acum sau îmi ții lecții ? surîse mulțumită Roberta.

— Și una și alta.

— E o alegere bună. Și mie îmi place. Apoi Roberta începu să explice cîteva amănunte de tehnică, de colorit. Ți-l dau în rate, ca întotdeauna. Douăsprezece rate, e bine ? întrebă ea sorbind din paharul de votcă dar urmărindu-l cu privirea și ochii ei deveniră mici, vicleni, icterini. Nu spusese încă prețul.

— Fără rate nu m-aș putea hazarda nici eu, vorbi Candian cu o fizionomie crispată. Nu mă scald în bani și după cîte cheltuieli am făcut...

— Spune-mi, Anelise e tot la sanatoriu ? Îmi pare rău că nu te-am întrebat pînă acum nimic despre ea, dar m-am blocat tocmai pentru că erau ceilalți... Nu știu cît și ce anume ar fi înțeles ei din toată povestea asta.

Candian înclină capul prelungind nehotărît răspunsul.

— E tot acolo și fără nici un progres. E bine totuși că e îngrijită de somități ale științei medicale că are medicamente rare. Poate că boala va fi biruită. Trebuie să ai curaj... presimt că Lise se va face bine. Și Marc-Aureliu ? ce face puștiul ? să-l săruți din partea mea. De fapt poate o să trec să-l văd. Unde e, tot la Silvia ?

— Tot acolo, aprobă Candian cu un început de duioșie.

Apoi simți că-l cuprinde o oboseală paralizantă și pleoapele i se închid. Roberta înregistră semnele și se precipită.

— Văd că ești obosit... Uite, pun eu un semn că ai reținut pînza asta și gata, închid. Ajunge pentru azi.

În cîteva minute termină totul, deșertă precautå scrumiera într-un ziar pe care îl duse în hol, își îmbrăcă pardesiul, stinse luminile, și încuie. Ieșiră în stradă. Candian observă că Roberta continua să poarte acel ziar în care împachetase conținutul scrumierei. Primii pași îi făcu încordată spre un coș de gunoi, unde abandonă pachetul.

— La Otawa era să-mi ardă expoziția, îi explică ea vorbind repede. Au ars cîteva magazine prinprejur, au fost pagube ba și victime.

— Nu erai asigurată ? întrebă mașinal Candian.

— Bine înțeles că eram, protestă Roberta. Dar crezi că polița de asigurare mă făcea fericită ?

— Înțeleg, înțeleg. Scuză-mă. Mi-e somn și mintea lucrează mai greu. Cred că e aproape douăsprezece, spuse Candian și privi cadranul ceasului apropiindu-se de lumina unui stîlp de electricitate. Simți sub talpa pantofului cioburi fine de sticlă spartă și-și aminti că lucrătorii de la IDEB au un obicei bizar de a sparge globul de sticlă, acolo, în stradă, și de a duce cu ei doar tubul metalic cu prețiosul filament Wolfram.

— Cît e deci ceasul ? întrebă Roberta.

— Douăsprezece fără un sfert.

— Ai vrea să bei ceva cald ? se interesă ea prinzîndu-l de mînă ocrotitor.

— Nu, sînt prea obosit.

Se despărțiră în fața edificiului hotelului cu o nuanță de afecțiune și chiar de duioșie. Restul de drum îl făcu tot pe jos ca să se curețe de acel fum de tutun grețos care se îmbibase insistent în haine. Cînd ajunse acasă telefonul suna insistent. Roberta vroia să-i spună prețul tabloului. Candian o ascultă cîteva minute, își ținea capul rezemat de o pernă fantezie și adormi. Cînd se trezi, din receptor susura țiuitul uniform al tonului. Nu-i rămase decît să se dezbrace și să-și pregătească patul în modul cel mai economicos cu putință.

Georgeta EFTIMIE

transhumanță

S-a trezit inima Pămîntului
În primăvara gravului decor ;
Și-a pierit odihna apei către seara
Înfrunzită în pajiștile lunii ;
Dinspre munți
Nori de ploaie răcoresc plecări.
Un cocor rotind zdrențuiește zarea...
Din drum m-aș întoarce, de-aș afla, în fine,
Că tu ești acela — vîslind după mine.

cumpănă

Din cînd în cînd cereai puțină culoare
din ochii mei
pentru leagănul de ape, ce-l pregăteai
întiiului tău născut.

Eu ți-am dat cerul cu totul
(pentru sîngele tău înghețat de păcat)
Și zîmbetul, în primăveri adunat.

Într-o zi mi-ai cerut un braț,
cu ți l-am dat neștiind că vei lăsa
paseri de pradă să-l prindă în laț ;
aceleași paseri cu gheare au scrijelat
aerul din jurul tău de nu mai poți respira
decît umbre...

Mi-a mai rămas celălalt braț.
Și părul,
Trist ca albia unui rîu secat.
Grăbește, grăbește, ceasul îndoielii
să nu mai am timp de iertat.

ochean

(urmare din pag. 8)

urcă sîngele în el, ochii văd, da spune, cîte unu de-ăsta mai fac. Te întrebi : ce naiba s-o fi întîmplat dincolo de ușa aia, după ce a intrat el să dea examen ? !

Și unul mic, Ninel Vipușcă, Perlușcă sau Plevușcă, student la Conservator, unul bine legat, mărunt dar al dracului, întotdeauna mi s-a părut mai înalt decît era, un tip vorbăreț și prietenos apucat de neașteptate accese de grandomanie. Venind acasă în vacanță, la Albala, sufletul și inima tinerimii studențești, cum spunea bătrînul profesor Rebegea care și azi mai încearcă încă să refacă vechiul cor al catedralei Sfinții Împărați .Nu spunea bancuri mai bine decît Ciupi Bădulescu dar cînta la fel de bine ca el. Numai Ciupi nu se întorcea la Albala, el rămînea și vara să păzească gloria pe marginea gropii de la Savoi, mînca la cantina de sub pasajul Teatrului Național, lîncezea cîte două, trei ceasuri la masa unde își mîncase iahnia de fasole și compotul, împreună cu unul care purta cămăși cafenii cu epoleți și buzunare și părea făcut pentru filmele cu cow-boy cel puțin cît fusese făcut pentru asta Tom Mix. Nenorocul lui era însă că pe Lipscani nu se mai făceau de la o vreme filme cu cow-boy. Dar pe la Borcan tipul trecea deseori însoțit de cîte una din fetele alea bune pe care le vezi lîngă pianist atunci cînd împingi cu umărul batanța saloonului. Ehe, visuri de artist, să dai drumul pe rigolă unei monezi de trei bani și după felul cum se rostogolește să știi din ce parte bate vîntul norocului ! Dar Vipușcă-Perlușcă-Plevușcă stătea toată vara la Albala pe malul lacului, sărea de pe stăvilar și făcea curse de rezistență în Canalul Morii. Ce faci Ninele, ce mai faci? îl întrebai, cum **ce fac?** se mira, te măsura cu dispreț și îngăduință, se urca pe o piatră, pe fundul unei lăzi goale, pe o creangă mai la îndemînă, acolo era sus, ochii i se îmblînzeau : studiez, studiez, ce altceva ai vrea să fac, fratele meu, nu te uita la mine că sînt vesel și mă port ca un țap logodit, șapte ore pe zi și chiar zece trebuie să stai în fața partiturii, să faci ferfeniță arcușu-ăla, cum s-ajungi artist dacă nu studiezi ? Ninel Vipușcă ! Avea o cameră mare și goală, într-o casă veche pe strada Sfinții Apostoli. Un pat îngust, înalt, cu tăblii de bronz, coclite, acoperit cu o pătură sub care se adîncea salteaua de paie. Lîngă geam, un pupitru înalt, lemn mîncat de cari, pe care stătea deschisă o partitură îngălbenită. Vioara plutea în nori de praf pe colțul dulapului. În cutia ei, sub lavoarul de tablă, ținea ciorapii și cămășile murdare. O țin acolo sus, o am mai la îndemînă, într-o zi o să dați drumul la lădoaiele voastre cu difuzor și-o să m-auziți transmis de la Melburne și de la Calcutta, invidioșilor. Boema, fratele meu, boema face pe artist. Și unul care venea și el pe la Borcan, fără nici o treabă, și tot timpul nu făcea decît să întrebe tot felul de chestii, întrebînd : boema și nu munca, Ninele ? Și Ninel : boema și nuca nătărăule ! Nu vedeți, aș putea oricînd să fiu cel mai bun gurist la estradă, nu vă uitați că am dantură de plutonier major, dar nu vreau să-i iau pîinea fratelui Ciupi, eu studiez, studiez. Și ce dacă fac giumbușlucuri, uite, fac și-acum... Ne dăm la o parte, un culuoar scurt, unul continuă să dezlege cuvinte încrucișate, în picioare, se gîndește cu creionul înfipt în obraz, rîsete, scurte huiduieli amicale, milițianul, să nu ne vadă milițianul, și Ninel Vipușcă merge în mîini, urcă treptele, cele două trepte, și intră în tutungerie, ho-ho ,ce-i asta, vă bateți joc, ieși, lăsați. Ninel din nou pe picioare, un svîcnet, dați-mi ceasul strigă (ceasul scos de pe mînă dat înainte de demonstrație în păstrare unuia Busuioc, nepotul lui Schaffhausen, singurul căruia puteai să-i încredințezi afacerea asta) fuge apoi, se teme de milițian, dar în tren nu se temuse de nimeni, îl repezise pe conducător cît colo, un pariu,la o parte, trec ; și el trecînd în ciorapi și fără mănuși, un pulover vărgat, guler norvegian, el, Vipușcă trecînd dintr-un compartiment într-altul, trenul gonind prin noapte, cum se spune, da, folosind mîinile și picioarele, de la o fereastră la alta, pe afară, desigur, nu-i mare lucru, te ții bine și mori le rîs cînd îi vezi pe cei de dincolo leșinați de spaimă, ei nu chiar leșinați, o pramatie la urma urmei, un băiat serios nu face așa ceva. Și Ninel tolănindu-se pe banchetă, fumul țigării ieșind din capul lui prin urechi și prin păr ca dintr-o căpiță udă care arde înăbușit : inteligența mea este nineliană, de tip activ, spre deosebire de tipul contemplativ, inteligența comaniană, vezi doctorul Coman, prietenul meu, da, da, noi doi o să stăpînim pînă la urmă lumea. Mă vezi ? par un terchea-berchea dar pe mine mă salută doctorii și inginerii vă salut domnule Vipușcă, eu sînt artist, studiez, studiez, nu mă uit eu la un puțică ca tine care mă ia pe mine la mișto, eu am un scop înalt, neisprăvitule, ai auzit de Alban Berg ?

La Borcan venea fata cu ochelari care scria tot timpul poezii într-un caiet **de matematică** gros, o sută sau o mie de pagini, le scria acolo în ușa tutungeriei, cu un creion de trei centimetri, buzele i se mișcau neîncetat ca la școlarii cretini care memorează orice și ajung premianții clasei, ei stau întinși pe pat sau în bănci sau la masa de bucătărie și citesc cîteva fraze, închid cartea apoi, mîna lor mică și transpirată între file, ochii închiși, un cuvînt greșit, cartea se deschide iar, se închide pînă ce cuvîntul a fost definitiv fixat acolo sus. Cuvinte, fraze, paragrafe, pagini, o diplomă și supinele de admirație : are o memorie... Cum îmi spunea bătrîna doamnă Genoveanu, nu eram cu prea deșteaptă dar aveam o memorie extraordinară, mai tîrziu, e drept, am recuperat dar mult mai tîrziu pe cînd îmi făceam teza despre Alphonse Daudet, dar cînd îi povesteam colonelului cum memoram eu capitole întregi, ha, ha, mai tîrziu, bineînțeles, ha, ha, mai tîrziu, bineînțeles, ha, ha, pe atunci nu era nici el, ha, ha, nici chiar el, decît un biet cadet, n-ai crede, ha, ha, el însuși spunea că s-a născut colonel, ei bine, colonelul spunea : ai fost una dintre tocilăresele acelea cu ochelari, ha, ha, spuneam eu, ochelari nu purtam ! Cum se numea oare poetesa ?

Îl puteai vedea pe Daniel Frapieră, seara devreme, niciodată după nouă, palid, subțire, părul rar, blond spălăcit, lins de o parte și de alta a cărării deasupra urechii drepte, eu port cărarea în dreapta care-o mai poartă acolo, să-l văd ? Mîinile celor care purtau cărare repezindu-se spre capete, da, Frapieră are dreptate, este singurul... Vedeți?!... Veniți la băiatu să vă dau un ciorap de nailon. Daniel, haina lui cărămizie, paltonul de culoarea untului și pantofii roșcați cu garniturile astea albe, cine mai are azi ! vino de vezi ciorapu. O cutie de carton care se deschide ca un penar și înăuntru ciorapi țepeni, colorați, bățoși, ultimul răcnet la București dar cine-ți mai vinde așa ceva ? Ia să vezi neamule, dar mai la dos să nu se prindă ăsta... Un tip cu suflet mare care lua sare din solniță cu două degete cînd voia să te bată vreunul și-i spunea îți dau cu sare-n ochi și chiar dădea, oricine-ai fi fost, o sută de chile dacă aveai și faimă de ucigaș, stați aici la borcanu-ăsta și ardeți gazu, da, asta venea de la Daniel Frapieră ! Primăvara și toamna, el era baterist în provincie, numai la localuri de mîna-ntîi, vărule, iarna tot baterist în stațiune, vărule, unde-i aerul mai tare și ozonul mai puternic, sus la munte la izvor, iar vara baterist tot așa dar pe litoralul Mării Negre, vărule. Bărbați și femei trecînd fără întrerupere în mari șuvoaie pe sub borcanul milițianului pe vremea cînd provincialii se obișnuiau cu aerul metropolei în Piața Universității.

cronica reeditărilor

de George PRUTEANU

un roman-replică

Nu voi exagera mult spunînd că *Facerea lumii* (splendidă metaforă !) e un roman ce pare pornit din intenția de a „reface" și polemiza cu romane de Călinescu. Eugen Barbu nu și-a ascuns cultul pentru marele și multivalentul cărturar și artist. În *Jurnal* (v. ed. 1966, p. 144), în *Caiete...*, în *Foamea de spațiu* sau *Jurnal în China* (maestrul scrisese o *Am fost în China nouă)*, Călinescu este prezent și omagiat cu venerație. Nu e de mirare dar că nepotrivirile de viziuni epice, Eugen Barbu le-a marcat nu prin exegeză, ci prin replici de aceeași natură : epice. Cîteva exemple :

Nu e oare evident că ratarea în plan patern placată pe o anume reușită socială, a lui Filipache, o repetă pe a lui Ioanide ? (Un amănunt : și numele sunt ambele de izvor grec ; s-ar putea să fie în aceasta o aluzie la ideea că marile crezuri se exprimă în construcții durabile). Absorbit de munca și meditațiile sale, Ioanide e nul ca tată, își ignoră copii, pe care îi descoperă în ultima clipă, prea tîrziu, alunecînd pe o pistă sordidă. Activitatea în ilegalitate, apoi „terenul", apoi cele 15 ore pe zi la tipografia pe care o conduce îl fac pe Filipache să-și neglijeze fata, intrată în medii dubioase și colată în cele din urmă cu un proprietar de cai și de idei cinice și reacționare.

Eva este și ea o replică la copiii lui Ioanide. Ca și la aceștia, există în ea un clocot lăuntric, o mare disponibilitate și — în straniu contrast cu firea tatălui — o irepresabilă chemare spre *vivere pericolosamente,* spre aventurosul josnic. Pica, fiică de arhitect genial și profund onest e atrasă de o brută întreprinzătoare ca Gavrilcea. Eva, fată de muncitor crescută în respectul demnității și al muncii, e fascinată de putreda strălucire a proprietarului de cai care-și batjocorește slugile, nevasta și chiar pe ea, pe Eva, punînd-o să-l aștepte în mașină în vreme ce el intră în patul alteia. Există în Eva, ca și în Pica, o vocație a infecției morale, o voluptate dureroasă a căderii. Eva e dintre cei care văd binele și-l aprobă, dar urmează răul. Și în fond, lucrurile sunt mai simple. Ambele sunt femei și, în ce-l privește, Eugen Barbu a intuit — cum era firesc — iraționalul iubirii, care nu se construiește pe premise, ci pe inefabile. Dacă inițial Eva vine spre Manicatide atrasă de fast, de mondenitate, de lux, de comodități — în finalul legăturii, cînd toate acestea au dispărut, tocmai slăbiciunile de copil egoist și pervers o fac să alerge spre el schimbînd cîteva tramvaie spre a-i duce sufertașul cu mîncare.

Dar Manicatide ? Să ni-l amintim pe Pascalopol. (Iar nume grecești). Amîndoi sunt bărbați trecuți de o anumită vîrstă, dar, amîndoi, plini de prestanță, aplomb și șarmanți în felul lor. Maniere impecabile, distincție, automobil, cai, autoritate în eros, putere. În mijloacele de seducție ale ambilor intră, prin coincidență, superbele animale ale lui Géricault. Pascalopol invită pe „domeniile" sale, Manicatide la hanuri din afara orașului numai de el știute. Manicatide e de fapt o continuare a destinului lui Pascalopol în anii '44—'50.

Mai sunt și alte aspecte care dezvăluie intenția de „replică". Eugen Barbu descrie și el talciocul în care își trăia mercantil agonia înalta societate a României. Ca și Ioanide, Filipache construiește în perspectivă și durabil, ceea ce derutează spiritele mediocre. Dar, pe de altă parte, Filipache este și o ripostă la imaginea cam acadelică a muncitorului-director din *Scrinul negru.* În spirit polemic, Eugen Barbu corectează idilismele călinesciene. Nu lipsită de corespondențele cu structura romanului *Bietul Ioanide* este în *Facerea lumii* continua și directa interferare a istoriei cu destinele protagoniștilor. Iată, cred, suficiente probe pentru a dovedi o intenție, fie și subconștientă, de polemică vis-à-vis de romanele lui Călinescu.

Cum este *Facerea lumii,* la a treia ediție * și la o a doua lectură ? Voi spune franc : mi se pare o carte frumoasă, tensionată, bine gîndită și ritmată, bogată în sugestii și în imperfecțiuni, care au însă farmecul imperfecțiunilor săvîrșite cu mult talent. Ele sînt cicatrice pe trupul unui arbore viguros. Să exemplific.

Ca în Dickens, Eugen Barbu simte ici și colo nevoia de a-și judeca de-a dreptul eroii, și o face cu vădită pornire, fără obiectivitate, cu intenția netă de a-i discredita sau glorifica. Iată-l făcînd rechizitoriul ticălosului de Anghel : „«Și noi să-l ajutăm ?» întrebase Burcea... «Să-l ajutăm ca să-l avem la mînă» ; iată ce explica amabilitatea și intrarea direct în chestiune, atunci cînd se văzuseră ; se ivise complicitatea de fier care topește punțile și face ca ticăloșii să treacă peste orice fără remușcări" (II, 240). Și, dimpotrivă, cel bun e, cînd și cînd, ridicat în slăvi, portretizat ca un angel radios : *„Nu avea multă școală, dar reprezenta acea categorie minunată de ființe, pentru care viața este cel mai mare învățător cînd o iei în serios"* (II, 242), *„Nu suferea minciuna și prefăcătoria"* (II, 243), *„Filipache nu avea antipatii personale și nu judeca oamenii după aspect"* (II, 211).

Fără a fi schematice, personajele conflictului din tipografie sunt totuși prea antipodic concepute. Se înfruntă serafimi și demoni. Și dacă la Anghel biografia magistral condusă de autor, îi explică parțial alterarea, ce justificare are teribila înverșunare a scriitorului contra lui Burcea : *„Cu acest om fără scrupule, care ascundea sub ipocrizia manierelor sale alese cea mai ticăloasă speță omenească..."* etc. (II, 235). După asemenea caracterizare, personajul e cu totul neinteresant. Autorul a spus totul, l-a epuizat în două rînduri, eroului nu-i mai rămîne decît să se conformeze, executînd lichelisme în serie.

Unele rezolvări sunt facile. Nevasta lui Anghel, de pildă, trădează prea ușor lui Pîntea exact ceea ce-l interesa. Ba mai mult. Ea e în deplină contradicție cu ceea ce spune autorul despre dînsa. „Astfel de femei suferă, rabdă, crapă, dar nu-și vorbesc niciodată bărbatul de rău" (II, 245). Pentru ca după două pagini să i se plîngă lu Pîntea, pe care-l cunoștea de abia de 10 minte, că e bețiv și că „tot după fuste umblă, cu ochii ca motanul", și că nu Siguranța ci un camion i-a schilodit piciorul ! E neverosimil, e adus din condei, e regizat.

În fine trebuie să spun că romanul, scris cu o cuceritoare vervă și acuratețe, e totuși pe alocuri pătat de fraze șablonarde, neconvingătoare.

Dar, cum spuneam, acestea sunt, noduri într-o „papură" altminteri sveltă și rezistentă. Avem, în *Facerea lumii,* epurat de unele naivități pătimașe, și estompate cîteva polarități din cale-afară pronunțate, adevăratul și viabilul roman al anilor în care murea o orînduire și se năștea o alta. Toată trepidația, patosul, vînzoleala, greșelile și fanatismele acelei epoci tulburi, de tranziție respiră din acest roman. Cîteva personaje sunt absolut memorabile. Eva, Manicatide, dostoievskiana Gaby, prostituata nebună, Irma secretara (personaj obsesie excelent), fiica italianului. Eugen Barbu e maestru în urmărirea unor caractere în mers, în devenire. Ivirea și proliferarea complexelor în *suflete slabe* sunt punctul său forte, aici. Pînă la '44, Anghel e un personaj ireproșabil dezvoltat. Frustrările, firea și influențele suferite îi lămuresc degringolada (poate însă nu și excesiva aură malefică). La fel în ce privește pe Eva, care deține și doza de „imponderabil", ce o plasează în rangul femeilor de neuitat din epica română.

Carte realmente solidă în sine (și prin forța simbolică și avertizantă a conținutului ei), foarte bună în ansamblul literaturii de după Eliberare, *Facerea lumii* este ca și *Risipitorii* lui Marin Preda, opera de mîna a doua a unui autor de mîna întîi, înglobînd atît maximele virtuți ale autorului (trimit doar la paginile 20, 26 — poetul crepusculelor —, 41 și finalul din vol. I și 110, 117 ca și toată scena ședinței din vol. II) cît și fatalele slăbiciuni ale unui talent viforos.

---

* Eugen Barbu, *Facerea lumii,* roman, ediția a treia, Prefață și Tabel cronologic de Liviu Călin, Biblioteca pentru toți, 2 vol., ed. Minerva, 1973. Prefața lui Liviu Călin reproduce — nu înțeleg de ce — articolul acestuia din *Portrete și opinii literare.* E tot ce s-a scris mai bun despre E. B. ? Prefața nu e la obiect. Din 10 pagini, una singură e despre *Facerea lumii.* Și în această pagină ni se spune că „potrivit *verticalității* (?!) sale, Filipache reflectează" etc. sau că Anghel ar fi „prototipul carieristului", ceea ce nu e adevărat din două motive. 1) E.B. nu realizează, balzacian, prototipi, și 2) Anghel nu e carierist, ci invidios și cutră.

febrilitate

Sîntem tentați să acumulăm. Sentimentul că timpul trece și ne vom pierde în neființă, ne face harnici, un fel de zor ne hărnicește mîinile și picioarele și e foarte greu să ieșim din această frenezie, ne-am format mîna, ne-am integrat unui flux de mare randament, sîntem urmăriți cu simpatie și curiozitate, ne simțim bine, ne simțim bine... Furați de lucru, repetăm gesturi, unul după altul, într-o serie febrilă, nu lipsită de spectaculozitate, dar, sub un ochi neiertător... Este în noi tentația adunării într-o sumă, care să fie cît mai mare, dacă se poate mai mare decît a celuilalt, atît de mare încît să ne vrăjească chiar și pe noi, să ne mîngîie orgoliul puterii. Un soi de opulență, adus din lumea tranzacțiilor, aici, între gracilele muze. Suma se cere mereu rotunjită și astfel gesturile se succed repede, repede. Păcatul, probabil, nu stă în succesiune, ci în repetare. Febrilitatea elaborării are frumusețea ei, a spus-o Valéry : De ce producerea unei opere de artă n-ar fi și ea o operă de artă ?, *e o frumusețe spontană, ieșită din înzestrări native, dar noi să cerem artei numai atît ? Nu, să cerem fiecărei lucrări un* sentiment *nou. Gide era sever :* Să nu mă bizui niciodată, într-o operă nouă, pe avîntul luat în cea precedentă, pentru fiecare operă nouă, să-mi cuceresc un public nou. *Se poate oare ? E posibil ca pentru fiecare operă nouă să avem un sentiment nou ? Nu e o utopie ? În fond, există o* predispoziție *sentimentală, pe fondul căreia artistul produce opere. Nu e deajuns ? Să spunem nu. Sentimentul trebuie* invocat *cu fiecare lucrare nouă. Bine spus invocat, pentru că gestul creator autentic nu trebuie lăsat să lîncezească în faldurii moi ai atelierului, între care este presupusă existența* predispoziției. *Gestul acesta înseamnă mobilizare de posibilități, tensionare a gîndirii. De unde, recomandarea ca această mobilizare lucidă să nu se facă zilnic.*

E o dinamică a așteptării, o răbdare echilibrată, o economisire a posibilităților, care, toate, pregătesc gestul de creație important. Noua lucrare va trebui să nu ne plictisească, să ne intereseze, să ne placă, să ne mire, ca orice lucru cu adevărat nou. Să stăm în fața ei, ca în fața unei felii sîngerînde de adevăr, *vorba veselului Dali.*

Continuitatea, fluența lucrului în atelier sînt lucruri verificate, în care credem, o sincopă poate deregla angrenajul, poate duce la pierderea unor certitudini de ordin tehnic, opera nouă însă presupune o așteptare tenace. Exerciții zilnice, ca ale violoniștilor, da, actul important însă nu cunoaște calendar.

Dealtfel, în fața hărniciei cu orice preț, a umplerii spațiului și timpului cu gesturi, atitudinea noastră este cea cunoscută. Să ne oprim la acest pasaj din infernalul Ernesto Sabato (Despre eroi și morminte), *în care Fernando Vidal Olmos este confruntat cu spațiul — kitsch, plin cu milieuri, al unei matroane :* Un fel de horror vacui o împiedica să lase vreun spațiu gol, fără să-l acopere și să-l umple cu ceva. *După care :* I-am lăudat tenul și i-am spus că era de necrezut că avea patruzeci de ani.

O, dar e aici o apreciere nesinceră, am zice. Dar despre aceasta în viitoarea însemnare.

Val GHEORGHIU

crochiu

eseu

eminescu: nostalgia stărilor apolinice



de Const. CIOPRAGA

Să considerăm nostalgia drept o dorință de revenire la ceva care a fost (*nostos* = întoarcere), dar și ca stare proiectivă, dar orientat către un *nescio quid*. Tragicul și apolinicul comportă la Eminescu disocieri de la niveluri existențiale diferite, legate de experiența personală ca și de miturile colective. Critica istorică a demonstrat, din unghiuri multiple, că structura întîiei vîrste a poetului era a unui personaj senin. Să numim acest senin: echilibru apolinic. In sistemul său de metafore persistă obsedant, patetic, nostalgia spațiului liber de la Ipotești, de la care pornind, prin ridicări succesive, privirile cuprind concentric spațiul românesc în ansamblu sau vizează temerar cosmicul. Un filozof (G. Bachelard) observa că sub aspect fenomenologic, un scriitor e marcat definitiv de cele dintîi lucruri care i-au *vorbit*, începînd cu „casa“, spațiu al primelor experiențe, „primul nostru colț de lume“, „primul nostru univers“, un „cosmos în toată accepția termenului“ (*La poétique de l'espace*, ed. V, p. 24). La Eminescu, stările de echilibru, reale sau aparente, pot fi raportate totdeauna la contacte cu elementele, cu pămîntul, cu apa, cu aerul, așa-numitele principii ale cosmogoniilor intuitive. S-a spus că un creator devine mare, pe măsură ce devine simplu, descoperind pe cont propriu cîteva adevăruri fundamentale. Izvorul și marea, teiul *sfînt* și firmamentul devin, în lirica eminesciană, simplități. Cum trebuie înțelese acestea? Senzația de prospețime din etapa *uimirilor inițiale* în fața lumii, se păstrează neobișnuit, de unde impresia de magie a cuvîntului, care, subordonat unei *viziuni*, își verifică necontenit rolul de intermediar. Mai bine spus, frapează în primul rînd aspectul *conotativ*, relațiile și asociațiile, nu diversitatea lexicală. Simplul și sincerul sînt atitudini corelative, ceceriri în lupta cu complicatul și făcutul. Pentru a-și redobîndi candoarea, poetul se „copilărește“ bucuros, dedîndu-se amintirilor, evocînd soba, motanul, balta, melcii, jocurile în pădure, cîntecul de bucium, „naltul ierbii“, „teiul vechi“, într-un cuvînt „un rai din basme“. Pădurea, fauna, apa (din improvizații precum *Copii eram noi amîndoi* sau *Fiind băiet păduri cutreieram*) sînt reverii fără mult mister, — transparențe. Din aluviunile amintirilor depozitate în subconștient revin la suprafață dimensiuni ale *miniaturalului*, dînd expresie unui univers rotund. Armonia e pretext perpetuu de nostalgie apolinică. Trimis la studii *în străinătate*, adolescentul *arde de dor* după codrul care, prin mirajul depărtării, a intrat în categoria idilicului mitologic. Pe ce se bizuie o astfel de raportare la cei vechi? In special pe o comună conștiință a spațiului intim, considerat un plastic *centru al lumii*. Paralel, acționează însă un fior al distanțelor enorme. La șaisprezece ani, poetul vrea să salute „colibele din vale“, vechi așezări „dorminde“, fixate într-o „pace“ bucolică. Normal ar fi ca, la această treaptă a existenței, imaginația să acționeze spre viitor. La Eminescu lucrurile stau altfel: imaginația lucrează *retrospectiv*, făcînd ca depărtarea să amplifice distanța în timp. Limbajul are frăgezimile, inclusiv naivitățile vîrstei, însă percepția timpului e a unui matur, deținător de amintiri:

„Aș vrea să văd acuma natala mea vîlcioară
Scăldată în cristalul pîrîului de-argint,
Să văd ce eu atîta iubeam odinioară:
A codrului tenebră, poetic labirint...“.

Pentru a se vedea că sensibilitatea e aici arhaică, elementară, să alăturăm „melodica șoptire“ a riului de suspine lui Joachim du Bellay „înstrăinat“ la Roma, cu trei veacuri mai vechi. Intre elegia eminesciană și *Le mal du pays* sînt analogii, nu numai de sentiment, surprinzătoare:

„Quand revoiray-je, hélas, de mon petit village
Fumer le cheminée, et en quelle saison
Revoiray-je le clos de ma pauvre maison,
lui m'est une province, et beaucoup d'avantage?(...)
Plus gue la marbre dur, me plaist l'ardoise fine,
Plus mon Loyre Gaulois, que le Tybre latin,
Plus mon petit Lyré que le mont Palatin...“

Prin cultură, Eminescu reface imaginar ,cu o largă deschidere spre universal, trasee spirituale tonifiante. In exercițiile caligrafice din epoca debutului, de remarcat aventura în spații de mit, prin cîmpiile elisee, inconjurat de silfi și bacante, sfidînd „a lumii paranimfă-moartea“ sau convocînd zeități greco-latine (Apolon, Chloris, Eros, Eol, Eco, Endymion, Erato, Narcis, Selene, Venere, Vesta și celelalte). Se reinventează poetul prin intermediul antichității? Nu în aceste *mitologicale*, în genul artificios al secolelor trecute, amalgamate cu sunete folclorice, e de găsit creatorul, dar contaminările neoclasice, eboșele academice, verbul nesigur apar ca trepte elocvente în descoperirea personalității profunde. Poetului ii va plăcea să vorbească în „mite“, fascinat de mitologiile meridionale, de mituri germanice sau de metafizica indiană, dar un examen al metaforelor obsesive probează la Eminescu o excepțională conștiință a autohtoniei. Imaginile se reajustează, clarificîndu-se uimitor de repede, pe măsură ce el ia cunoștință de sine, ca exponent al comunității naționale. Istoria și legenda îi vorbesc, de acum încolo, prin implantarea într-un *pămînt-mumă*, deținător de amintiri seducătoare, cu alte **rezonanțe decît** mitologiile străine. Primul element sacralizat în poetica eminesciană e Pămîntul. Tranziția de la partiturile străine la partitura proprie nu presupune descoperirea vreunui pămînt necunoscut, ci instalarea în solul fertil al copilăriei, de care se leagă întregul său *mit personal*. Se pare că imaginația oricărui scriitor se leagă de ceea ce psihocritica (Charles Mauron) numește „mit personal“, mit legat totodată de „gîndirea actuală și conștientă a scriitorului și de trecutul său uitat“. (*Des métaphores obsedantes au mythe personnel*, ed. 1972, p. 221—222). Și într-o ipostază și în alta, originalitatea eminesciană este un complicat proces de *înrădăcinare*, — pendulare între cele două niveluri psihice — act devenit pentru prima dată manifest în Epigonii. „*Mă cufund ca într-o mare de visări dulci și senine*“, afirma apolinicul în 1870. Avea douăzeci de ani. Cufundarea în acest mod în *scripturile române* vechi, trebuie înțeleasă ca o adîncire în timp și, implicit, consonanță afectivă cu pămîntul. Prezența unui „plan de adîncime“, perspectiva care „se afundă către regiunile mai ascunse ale sufletului“, constată Tudor Vianu, sînt la Eminescu trăsături permanente ale evocării omului (*Studii de literatură română modernă*, p. 293). N-au avut și alții, anterior, același impuls către adîncime? Eminescu nu e o excepție, dar excepțională e la el aptitudinea de a trimite lungi antene în lumea subterană, în pămîntul fertilizat de istorie: „*Din pămînt și de sub mare s-aud sunete ce cresc...*“.

Sensibilitatea de excepție care captează voci din adînc, trăgîndu-le la suprafață, face ca pămîntul să se asocieze eternității. Prin moarte, omul perisabil, *pe pămînt rătăcitor*, intră în componența macrocosmosului. Moartea și iubirea sînt deopotrivă eternități, de aceea „lutul rămas... alb și rece“ (din *Mortua est*), simbolizare a inerției, își estompează sensurile funerare prin magia erosului, care, în alte poeme înseamnă suspensie, amînare, obnubilînd drama dispariției. Intr-o invocare tandră, amorul pare un act de exorcizare, avînd ca finalitate risipirea tenebrelor existențiale: „Tu trebuia să te cuprinzi / de acel *farmec sfînt*, / Și noaptea candelă s-aprinzi / Iubirii pe pămînt“. La modul sublim, amorul e un echivalent al uitării de sine, un mit benefic în care *dispar și ceruri și pămînt*. Chiar și reconectarea cu pămîntul prin moarte, care ar putea anunța *repaosul* absolut, nu e un repaos neutru, atîta vreme cît atomii păstrează memoria iubirii. Vocea care se imaginează vorbind din adîncul pămîntului și al vremii, își pierde (in *Despărțire*) timbrul subiectiv, asumîndu-și rolul de crainic al umanității. Compunîndu-și mitul sentimental, Eminescu se situează psihologic într-un tărîm mioritic, de seninătăți cosmice, din care aprehensiunile s-au evaporat de mult.

Pămîntul ca spațiu intim, ca natură atașantă, este colțul erotic al pădurii, stînca, teiul, lacul și celelalte. Același spațiu tinde spre imensitate prin încorporarea lui în cosmic. Există prin urmare, la Eminescu, o anumită răsturnare a perspectivelor planetare, încît adîncul sideral devine *cîmpie senină*, plată, limitată, asemenea lucrurilor terestre, iar ochiul iubitei e un *adînc de stele*. Legile gravitației universale își schimbă subit cursul. A dîncirea în pămînt, în materie, implică în bine sau în rău condensare; ridicarea în astral e rarefiere, spiritualizare. Altfel spus, regimul Luceafărului e zenitul, locul transparențelor ultime. Iubitei din *Floare albastră* i se cere ieșirea din sine, un moment de elevație: „Aș vrea o dată-n viață tu / Să te înalți mai sus“... Apel căzut în gol. Interlocutoarea din *Floare albastră*, mască a femeii în genere, proiectează fericirea în spațiul cotidian:

„Iar te-ai *cufundat în stele*
Și în nori și-n ceruri nalte? (...)
Piramidele-nvechite
Urcă-n cer vîrful lor mare —
Nu căta în depărtare
Fericirea ta, iubite!“

II

Printr-un proces de condensare a particulelor din mînt se izolează metale nobile, marmura și celelalte. Maxima condensare în spațiile cosmice o reprezintă astrele. Marmura și steaua sînt de aceea polarități, centre de interes, simbolizări ale sublimului. Selenarul la Eminescu este un echivalent nocturn, misterios, al marmoreanului diurn, ambele înscriindu-se într-o dialectică a reveriei. Principii feminine, luna, steaua, marmura, raportate la principiul masculin care este Pămîntul, dezarticulează tragicul (legat de acesta din urmă) făcînd să amorțească durerea prin raportare la ceea ce ele comportă ca inert și rece. In codul eminescian, marmura presupune, mai întotdeauna, coexistența frumuseții cu senzația de frigiditate lunară. Incoerență deci. Cum adorația implică tensiune, căldură, consonanța cu marmura devine imposibilă. Spațiul erotic stă de aceea, pe o mare întindere, sub semnul *amărăciunii*, de a-și fi îndreptat idealul spre o *piatră*. Superba Venus valachica poate fi o dată *marmură caldă*, *ochi de piatră ce scînteie*, altă dată pură ca *marmura de clară* sau de *marmură albă*, veghează de îngeri imponderabili, însă cronologia indică în final indiferența. Ca unul care sugerează o frumusețe hieratică, Luceafărul, astru rece, își desfășoară larg *marmoreele brațe*. Diafanul, aerianul, vaporosul selenar, angelicul, rarefierea și alte particularități ca acestea sînt moduri ale idealizării. Spațiul romantic al reveriei eminesciene este unul de dizolvare în văzduhul străbătut de raze. Izvorul, lacul, pădurea sînt *martori*, prezențe cvasi-muzicale ca la Beethoven; căprioara, pasărea, albina nu aparțin peisajului obiectiv, ci unui pastel muzical, aerian, adecvat reprezentării simfonice. Lucrurile apar spiritualizate, transferate din contingent într-o zonă a inefabilului; ființele s-au eliberat de teluric, în timp ce-n spații sună lin *cîntarea sferelor*, „eternă, nefinită“: Dacă regimul diurn e întrerupt de sincope brutale, *Doamna mărilor ș-a nopții varsă liniște și somn*, luna introducînd într-un climat de basm, la nivelul inocenței infantile. Aerianul nocturn merge mînă în mînă cu orfismul. Sufletul unei moarte străbate litanic a *norilor schele* — prin *ploaie de raze, ninsoare de stele*, instalarea progresivă în imaterial fiind o integrare în principiul aerian:

„O rază te-nalță, un cîntec te duce,
Cu brațele albe pe piept puse cruce,
Cînd torsul s-aude l-al vrăjilor caier
Argint e pe ape și aur în aer“...

Tot *pe o rază alunecă*, în cursa lui astrală, Hyperion, transfigurînd văzduhul cu *farmecul luminii reci*. Fantome plutesc în spații ca *fulgii de ninsori*. In viziune rafaeliană, sublimul feminin e o pură idealitate, apariție angelică. Sufletele florilor sînt *profume*. Nu o dată *misterele nopții* provoacă halucinații: „Iar doi îngeri cîntă-n plîngeri / Plîng în noapte dureros“...

delimitări

de Al. CĂLINESCU

în jurul unui tablou (II)



O a doua funcție este dedusă din faptul că naratorul se poate referi la textul narativ printr-un fel de **discurs metanarativ**; acest discurs are rolul de a marca „articulațiile (textului), conexiunile, inter-legăturile, într-un cuvînt organizarea internă; acești 'organizatori' ai discursului, pe care Georges Blin îi numea 'indicații de regie', sînt elementele unei funcții ce poate fi numită **funcție de regie**“ (p. 262). Avînd, apoi, în vedere că în cadrul situației narative sînt angajați doi protagoniști: naratorul și „destinatarul“ naratiunii („le narrataire“, prezent, absent sau virtual), Genette identifică o **funcție de comunicare**, ce corespunde atît funcției fatice cît și celei conative. In romanele de tipul **Tristram Shandy** sau în romanele epistolare orientarea către „destinatar“ este un element de cea mai mare importanță, mai important chiar, uneori, decît „istoria“ pe care o povestește naratorul. Pentru a denumi orientarea naratorului către el însuși, Genette distinge o funcție **testimonială** sau **de atestare**; aceasta ne indică raporturile dintre narator și povestire (în plan afectiv, moral sau intelectual, cum ar fi acest exemplu pe care criticul îl găsește în **Confesiunile** lui Rousseau, în care povestitorul ne descrie sentimentele ce pun stăpînire pe el atunci cînd își amintește un anumit episod: „Simt, scriind aceasta, că inima îmi bate din nou la fel de puternic; aceste momente mi-ar fi la fel de proaspete în minte dacă aș trăi o sută de mii de ani“). In fine, naratorul poate comenta „istoria“, direct sau indirect, în chip mai „didactic“, sub forma unui „discurs explicativ și justificativ“ (frecvent la Balzac, unde se urmărește motivarea realistă): este funcția **ideologică** a naratorului. Așadar, Genette distinge **cinci** funcții ale naratorului, cu una mai puțin decît în tabloul lui Jakobson (funcțiile fatică și conativă fiind asimilate într-una singură) și cu trei mai puțin decît la Ollier (ținînd cont de dedublarea metalingual-metaficțională). Să notăm, de asemenea, că la Genette lipsește funcția reprezentativă, pe care o vom înlocui, poate infructva arbitrar, cu funcția ideologică. Un posibil tablou al funcțiilor naratorului ar arăta astfel:

IDEOLOGICĂ

TESTIMONIALĂ NARATIVĂ DE COMUNICARE

METANARATIVĂ

Să subliniem, mai întîi, o trăsătură comună tablourilor propuse de Ollier și Genette: ele au o aplicabilitate limitată, cel al lui Ollier referindu-se în primul rînd la propria lui operă iar cel al lui Genette la romanul proustian. Această limitare pare să ne indice, de la bun început, marile (foarte probabil, insurmontabilele) dificultăți de care s-ar lovi orice încercare de găsire a unor funcții valabile pentru **totalitatea** literaturii românești. In al doilea rînd, nu trebuie să pierdem din vedere faptul că Genette studiază funcțiile **naratorului**, așa cum apar ele în vastul ansamblu narativ scris la persoana întîi care este **A la recherche du temps perdu**, pe cînd Ollier acordă individualitate **ficțiunii**, situație ce este o consecință a autonomiei pe care o capătă, în concepția noilor romancieri, textul narativ.

Funcțiile aflate în centrul tablourilor sînt nu numai cele mai importante ci și cele mai discutabile. Pentru Genette funcția **narativă** definește însăși rațiunea de a fi a naratorului; foarte adevărat, numai că observația transgresează cu mult limitele literaturii narative, fiind aplicabilă și acelor forme de expresie para-literare sau non-literare în care un narator are misiunea de a povesti ceva (benzi desenate, relatări jurnalistice etc., etc.). La Ollier termenul de **fictional** are un cîmp de aplicație mult mai restrîns, fiind chiar, în ultimă analiză, exagerat de restrictiv, căci ficțiune inseamnă „sistem narativ provizoriu închis, în cadrul căruia narațiunea însăși face intriga și dispune sensul“ (p. 203). Este vorba așadar de o **structură** („o entitate autonomă de dependențe interne“), **deschisă** întrucît e susceptibilă de a fi modificată sau completată printr-o lectură critică sau prin producerea unui sistem ficțional derivat; ceea ce dă naștere „armăturii ficționale“ este proliferarea „celulelor narative inițiale“ iar sensul este creat tocmai de procesul căutării locului exact pe care trebuie să-l ocupe fiecare figură narativă. Ca și alți teoreticieni ai noului roman — Jean Ricardou în primul rînd — Ollier acordă cea mai mare importanță capacității **generative** a textului, el investigînd textul la nivelul **semnificativului**, de unde această definiție lipsită de echivoc: „ficțiunea este cartea considerată ca semnificant global“ (p. 207). De aceea, „fabula“ nu-și află un loc în tablou, Ollier precizînd că de o „funcție fabulatoare“ s-ar putea vorbi doar dacă s-ar încerca construirea unui alt tablou, consacrat de astă dată funcțiilor lecturii.

Așa stînd lucrurile, surprinde prezența — în tabloul lui Ollier — a funcției **reprezentative** (după cum la fel de surprinzătoare este absența acesteia din tabloul lui Genette). Autorul, e drept, ne avertizează că nu trebuie în nici un caz să credem că ar fi vorba de reprezentarea **directă** a lumii reale, de vechea și naiva iluzie realistă; edificați asupra a ceea ce **nu** este funcția reprezentativă și asupra faptului că ea are oricum, un rol secundar, rămînem fără răspuns la întrebarile: ce anume reflectă(?) „ficțiunea“? care sînt raporturile ei cu realitatea exterioară? în schimb, apare limpede că autorul privilegiază funcțiile operatoare și semnalizatoare, situație paradoxală, deoarece, pe de o parte, el recunoaște autonomia textului, capacitatea lui (re)productivă, iar pe de alta el vorbește insistent despre **controlul** pe care îl exercită scriitorul asupra mecanismului și procesului constituirii semnificantului.

Un lucru devine limpede: una dintre funcții (remarca e valabilă pentru ambele tablouri) poate deveni predominantă, în așa măsură încît să îngăduie a se defini în chip pertinent o operă sau un grup de opere de același tip; în proza modernă, accentul pare a fi pus pe una din funcțiile secundare. Cea mai dificilă este identificarea funcției centrale, termenii „narativ“, „ficțional“ sau „romanesc“ fiind niște soluții provizorii. Pe de altă parte, oricît de bine găsită ar fi denumirea acestei funcții principale, aceasta va fi întotdeauna condiționată, determinată de funcțiile secundare (raportarea la un anumit „cod“ narativ, modul în care este „reprezentată“ realitatea, modul în care naratorul înțelege să-și facă simțită prezența în cursul narațiunii etc.). Din alt punct de vedere, am putea adresa lui Ollier și Genette critica pe care autorii **Retoricii generale** (Larousse, 1970, p. 23) o fac lui Jakobson: mesajul nu este un factor printre ceilalți, el este **produsul** celor cinci factori de bază. In consecință, funcția centrală nu numai că însumează raporturile dintre celelalte funcții, dar în același timp le **transcende**, acționînd asupra codului, influențînd relația dintre mesaj și referent etc. In orice caz, dincolo de dificultățile pe care le-ar întîmpina cercetătorul tentat să ducă mai departe investigațiile lui Ollier și Genette, nu încape îndoială că rezultatele la care s-ar ajunge de fiecare dată, oricît de provizorii și de parțiale, ar însemna un pas înainte în direcția studierii riguroase a discursului narativ.

idei literare

de Adrian MARINO



originalitatea ideilor literare

Realitatea constantelor literare, fenomenul recurenței și al circularității anulează orice veleitate de „originalitate“ reală a ideilor literare și, în orice caz, determină o profundă modificare a statutului acestui concept. „Repetiția“, sub orice formă, exclude „originalitatea“, implicit identificarea precisă a „originii“. Adevărul este că ideile literare n-au „paternitate“. Cine a enunțat pentru prima dată o anume idee ? Imposibil a primi un răspuns convingător la această întrebare fie și numai pentru faptul că *prima* atestare lexicală, nominalizarea, nu coincide cu apariția efectivă a unei idei, adesea mult anterioară sau altfel formulată. Asupra acestei „autonomii“ a ideii literare (evidentă mai ales la stadiul „modelării“), față de etichetele sale verbale, vom reveni pe larg în altă parte. Experiența dovedește că dificultățile identificării „originii“ ideilor sînt adesea insolubile.

Dacă există adevăruri, semi-adevăruri, sau propoziții de-a dreptul contestabile „constante“, deci identice în timp și spațiu, apariția, descoperirea sau redescoperirea lor nu poate constitui un copyright sau „monopol“ sub vreo formă sau alta. Ideile preexistă și în stare latentă și a „descoperi“ sau „redescoperi“ singuri, voluntar sau involuntar, cu perfectă inocență și bună credință, „adevăruri“ spuse de mult de alții, nu constituie nici accidente, nici dovezi de insuficiență intelectuală, nici contaminări sau influențe fecunde ori culpabile, ci pur și simplu acte spontane, inevitabile, de recurență teoretică. Ideile există, circulă, își fac peste tot apariția, în căutarea unor „autori“ a unor „personalizări“. Ceea ce gîndim astăzi a fost deja gîndit, adesea la fel de bine, la fel de limpede, și uneori, chiar mai bine și mai limpede. Recurență care implică, în egală măsură, previzibilitatea : tot ce-a fost gîndit va mai fi gîndit, tot ce a fost exprimat va mai fi exprimat, în interiorul eternului proces circular al spiritului. Prin relație cu ideea „constanței naturii“, principiul repetiției devine el însuși un adevărat *topos* teoretic (=„ceea ce a fost va mai fi“).

Recunoașterea acestei situații de permanență și stabilitate teoretică implică o atitudine metodologică radical deosebită. Tendința curentă este de a sugera și mima invenția personală, a ascunde izvoarele, a simula o pseudooriginalitate inexistentă. Noi, dimpotrivă, convinși de vanitatea și imposibilitatea obiectivă a acestei atitudini, procedăm în mod diametral opus : ne dăm pe față programatic, demonstrativ, ostentativ chiar, toate „izvoarele“, întreaga „documentare“, consecvenți cu spiritul și litera metodei noastre, care nu recunoaște și nu operează decît cu idei-constante. Cine nu crede în „ineditul“ fundamental al ideilor literare, nu poate tinde decît spre anularea însăși a ideii de „izvor“, spre demistificarea sa prin „publicitate“ largă, prin scoaterea la lumină într-un mod atît de transparent și vizibil, încît evidența să devină regimul normal necesar al *tuturor* ideilor literare. Să dispară în felul acesta ca entități și fragmente autonome și să nu mai rămînă decît scheletul construcției generale din care fac parte, ca infrastructură a modelării viitoare. Suprema consecvență a metodei care demonstrează că nici o idee nu este și nu poate integral fi nouă constă în acceptarea deschisă a concluziei că nici metoda noastră nu este și nu poate fi integral „nouă“. Vom vedea că nu alta este însăși condiția de bază a cercului hermeneutic, care absoarbe, integrează și reformulează — conform unei scheme unice — totalitatea elementelor „modelului“ căruia îi dă ființă.

Reacțiunea împotriva mitului exorbitant, infatuat, adesea agresiv al pseudo-originalității are și o motivare etică. Privită din această perspectivă, critica ideilor literare constituie o adevărată mortificare și asceză, o „lecție“ de relativism și modestie, de prudență și chiar de „înțelepciune“, servită prezumpției, insolenței și în orice caz veleităților nejustificate. Ea privește cu surîs ironic pseudo-descoperirile de ultimă oră, relansarea zgomotoasă a locurilor comune, compilația disimulată, banalitatea care se proclamă strident inedită. Este instructiv să surprinzi o idee literară pretins „nouă“, în flagrant delict de mistificare, chiar dacă involuntară, de bună credință : s-o reduci la proporțiile exacte, să-i demonstrezi negru pe alb că așa zisa „originalitate“ este, de fapt, demult clasată și acceptată. Ideile literare duc, în realitate, o coexistență paralelă în timp și spațiu. Iar dacă ar fi vorba să ne revendicăm, totuși, o „originalitate“ oarecare, atunci pseudo-originalitatea noastră constă tocmai în adoptarea deschisă a unei astfel de poziții antioriginale, mai curînd sceptice, a veșnicei întoarceri a ideilor literare. Aceeasta într-o perioadă de enormă proliferare a clișeelor și formulelor teoretice, aruncate și depășite de alții și culese avid, cu voluptatea inocentă a ineditului și revelației, de numeroși „eseiști“ de ocazie, lipsiți de perspectivă istorică și de explorarea întregii sfere a ideilor literare.

Problema recurenței și circularității propune și o meditație asupra „revoluțiilor“ teoretico-literare. În ce măsură sînt posibile, reale ? Se mai poate vorbi de „noutatea“ și „modernitatea“ efectivă, integrală, absolută, a ideilor literare ? „Trece un secol și în cel următor se aud aceleași strigăte, aceleași argumente, aceleași considerații“. Și ceea ce era evident pentru abatele Feijóo, în secolul al XVIII-lea, rămîne la fel de legitim și pentru observatorii lucizi ai secolului XX. Dacă arta modernă poate fi pusă și sub semnul lui : *Plus ça change, plus c'est la même chose,* devine evident și în întreaga teorie a „modernului“ poate să participe la același regim al recurenței cu care de fapt tinde să se confunde. Modernul pare a suferi în permanență de falsă memorie ; el își reamintește mereu că a mai făcut exact aceleași afirmații, că nu trăiește, în esență, decît din propriile sale reminiscențe. Se vorbește, pînă la saturație, de o nouă „critică“. Dar orice critică originală ca obiect și metodă a fost „nouă“ la timpul său. Termenul însuși nu este „nou“ de vreme ce apare încă la Carlyle („new criticism“), la Sainte-Beuve, la mulți alții. „Cel puțin dacă ar fi nouă . . .“ (Etiemble).

Înțelegem acum în ce sens se poate vorbi, totuși, de „originalitate“ în cîmpul ideilor literare : conținutul său este mișcarea circulară în interiorul unei formule date, irepetabilă, ea singură originală. Toate încercările de originalitate au tendința de a se reîntoarce, fără voia lor, la soluții cunoscute, acceptate. In cadrul non-individualității circulare globale, se produc un număr de acte intelectuale individuale, care pot afirma o „noutate“ particulară, tranzitorie, absorbită însă invariabil de schema generală, care prezidează întreaga mișcare. Irepetabilă este soluția, formula de sinteză a circularității, intrinsec-originală prin structură și modelare ; repetabile — totalitatea ideilor fragmentare care-i dau conținut și existență obiectivată în texte.

In linii generale această pseudo-originalitate a ideilor literare se lasă ilustrată prin cîteva aspecte specifice :

a) Elementele, constante, invariante, ale ideilor literare (analoage sau identice timpului *units-ideas)* intră în numeroase combinații, aranjamente, sisteme originale. În acest caz, originalitatea constă în noua organizare a elementelor preexistente, integrarea într-o nouă formă, restructurarea într-o nouă configurație. Evident, originalitatea de acest gen rămîne strict funcțională, în interiorul unei structuri recurent-circulare, originală în totalitate și ca totalitate, esențial diferită de orice *altă* idee literară posibilă, nu mai puțin recurentă și circulară.

b) Noile combinații de idei-constante lasă larg deschisă posibilitatea alegerii, opțiunilor. Selectăm din vastul depozit de idei recurente doar elementele recuperabile, adaptabile, integrabile sistemului recurent-circular care selectează. „Nouă nu poate fi decît căutarea — ținta ei, mărturisită sau nemărturisită, fiind veche de cînd lumea.“ „Orice adevărată *căutare* nu este decît o întoarcere, o întoarcere acasă, o operă a *nostalgiei* (nostos = întoarcere, algos = durere)“. Personalizarea selecției are, prin urmare, și această nuanță subiectivă, „nostalgică“.

c) Totalitatea noilor restructurări ale elementelor recurente obligă ideile literare la un permanent efort de continuitate și sinteză creatoare. Ceea ce se produce este un proces de continuă creștere și sedimentare, o îmbogățire și nuanțare continuă a originalității originare a fiecărei idei literare. Altfel spus, ideea literară se dezvoltă în sensul propriului său sistem și vom vedea că însăși operația modelării presupune o astfel de „programare“. „Economia“ culturii implică de altfel acte de continuitate, refuzul gesturilor inutile, care n-ar relua decît eforturi efectuate și intrate în patrimoniul spiritului comun. Idealul nostru — observă pe drept cuvînt Tudor Vianu — este constituit din stofa tuturor idealurilor omenești. Desigur, invenția morală este continuă în omenire. Dar ceea ce timpul și împrejurările noi de viață introduc ca element original în fiecare etapă a evoluției morale, nu anulează vechile cîștiguri ale conștiinței omenești, ci tind mai degrabă să o unească cu acestea, în sinteze din ce în ce mai bogate și mai profunde“. Sinteze, totuși, stabile ca formulă, de unde și posibilitatea lecturii simultane a ideilor literare.

d) În toate aceste împrejurări, originalitatea funcțională este dublată de originalitatea contextuală. Orice idee recurentă primește o funcție nouă prin integrare și adaptare la un context nou (nouă combinație structurală, nouă intrare în relație cu alte idei literare, cu alte contexte ideologice, sociale, etc.). Multe idei „vechi“ fac în felul acesta „figură nouă“, neașteptată, prin modificarea raporturilor de integrare și a unghiurilor de percepție. „Originalitatea“ criticii ideilor literare, în formula pe care o propunem, nu rezultă decît prin raportare la contextul criticii actuale, ca termen de referință. Relația fundamentală : idee literară — model — context istoric necesită, bine înțeles, o analiză în adîncime.

opinii

degradarea temelor

Cunoscutul universitar francez, Gustav Lanson, de la care poți învăța lucruri folositoare despre istoria literară, susținea între altele și o idee cam rigidă. El spunea că în istoria literaturilor se impun temporar anumite teme, care apoi se vlăguiesc și se epuizează cu timpul, pe măsură ce literatura se îndreaptă spre alte experiențe și spre alte doctrine literare. L-au contrazis în primul rînd scriitorii țării sale, care au preluat teme și mituri vechi, pentru a le reinterpreta. Apoi procedeul „demitizării“ a devenit curent, a apărut o adevărată literatură ce răstălmăcea teme și mituri ale tradiției. S-a dovedit astfel că nici o epocă literară nu poate monopoliza în exclusivitate anumite teme, chiar dacă acestea s-ar părea că îi aparțin, sau o definesc în mod specific. În adîncimea lui, adevărul acesta este destul de simplu. Tot ceea ce a devenit la un moment dat temă, adică prilej de a face literatură, reprezintă un aspect etic sau social cîștigat definitiv pentru domeniul esteticului. Orice lucru făcut o dată posi-

problema influențelor

Problema influențelor e mult mai complicată decît se consideră de obicei în istoria literară și practica foiletonistică ; se pune frecvent ca obiectiv istoric, — sursologie— și constă în urmărirea lecturilor și afinităților mărturisite de autor sau descoperite numai de critic (dacă au fost ascunse de primul). Pare însă foarte puțin verosimil ca un scriitor să fie clar influențat de altul care îl precede la mare distanță în timp, deoarece sistemul cultural și modul de gîndire literară s-au modificat. Altceva este, desigur, preluarea unor motive sau actualizarea unor subiecte.

Mult mai ușor de admis ar fi împrumutul de imagini-împrumut deformat, corectat de poetul nou— și influența ca inspirație declanșată de un pasaj stimulator — să zicem, fără prea mare importanță în contextul originar sau cu un rol de „umplutură“ în organizarea operei — care stimulează fantezia creatoare a noului autor dar pe alte coordonate, culminînd și în rezultate deosebite. Poetul preia de la antecesor numai lucruri mărunte, marginale și numai la nivelul imaginilor minimale. Acest tip s-ar putea defini ca influență diacronică.

Pentru că nu discutăm acum subordonarea totală, reluarea fidelă a unui întreg univers imaginar, împrumutul integral al timbrului specific, deci dependența epigonică, trecem la o altă variantă, nu mai puțin verosimilă deși nediscutată : inter-influența dintre scriitori contemporani. Deși raportul se stabilește, de obicei, unidirecțional, e la fel de probabil ca un scriitor minor să influențeze un mare contemporan, după cum se pot influența scriitori de calibru aproximativ egal ; un poem al unuia, cu pondere insignifiantă în totalitatea operei, poate să catalizeze pe altul, declanșind un veritabil proces de personalizare care duce la nașterea unui nou continent liric.

Există și un tip de influență „de azi pe mîine“, care scapă istoricului literar. Deformarea de înțelegere sau aproximațiile informației orale sînt și ele determinante. Datarea nu poate fi privită decît cu circumspecție de critic ; omenește vorbind, e posibil ca o poezie apărută azi să fie influențată de una care apare mîine sau nu apare niciodată, așa că, descoperită în postumitate, rolul ei nu poate fi precizat.

Opera cuiva de o remarcabilă unitate de ton se consideră a fi sursa unui poem cam de aceeași natură într-un volum mai eclectic, mai neunitar. Nu de rareori se spune că o poezie cu totul singulară între scrierile cuiva are un tonus arghezian sau bacovian, cu mult înainte de apariția acestora. De fapt, e posibil ca Arghezi sau Bacovia să-și fi construit edificiile lirice, pornind de la acel text singular însă, în acest caz, vorbim de o influență a noului asupra trecutului.

ilarie voronca, poète maudit

Știut este că istoria expresiei „poètes maudits“ este recentă. că datează de la Paul Verlaine, care a aplicat-o — într-un text din 1884, reluat și întregit în 1888 — lui Arthur Rimbaud, Tristan Corbière și Stéphane Mallarmé. Textul său cuprindea, între altele, portretele și o serie de poeme reprezentative ale acestor „Poeți Absoluți“, „Absoluți prin imaginație, absoluți în expresie“, „dar blestemați“. Meritul principal al lui Paul Verlaine a fost de a fi popularizat opera lor novatoare și revoluționară : **Le Bateau ivre** sau **Le Tombeau d'Edgar Poe,** de exemplu. Numindu-i „acești scumpi Blestemați“ („ces chers Maudits“), el intuia într-o oarecare măsură că numele și textele ce își propunea să le descopere publicului epocii vor fi recuperate, puțin cîte puțin, de critica literară, de Universitate și de manuale.

De la François Villon la contemporanul Jean Genêt, publicul cititor s-a obișnuit de altfel cu ingenioasa dialectică a refuzului și recuperării „poetului blestemat“, cu drumul sinuos parcurs de la ignoranță și refuz pînă la firească acceptare. Corneliu Mihai Ionescu, într-o carte consacrată unui grup de avangardă italian, a făcut o demonstrație magistrală asupra modului cum funcționează o atare dialectică. O demonstrație la fel de convingătoare ar oferi studiul relațiilor lui Lautréamont cu mișcările literare și cu exegeza universitară : descoperit și exaltat de suprarealiști, redescoperit de grupul **Tel Quel,** Isidore Ducasse e din nou refuzat, „demitizat“ adică, de Robert Faurisson **(A-t-on lu Lautréamont ?**, Gallimard, 1972).

Interesant e și un alt fapt : în prima ediție a textului verlainian sînt citate doar trei nume de „poètes maudits“ ; în ediția din 1888 mai apar încă trei, cărora li se va adăuga — în ediția din 1900 — și numele autorului. De atunci numărul lor a sporit considerabil.

Dovadă este cartea lui Pierre Seghers, **Poètes Maudits d'aujourd'hui** (Editions Seghers, 1972), care con-

iordache golescu

Vlăstar dintr-o veche și ilustră familie boierească, Iordache Golescu e fratele mai vîrstnic al peregrinului Dinicu. Și cum călătoriile nu-l ispitiră, marele vornic, cu rangul său și cu averea, și-ar fi putut îngădui prea bine să fie un feneant. Nu foarte dăruit cu însușiri literare, „prea înțeleptul strașnic iubitor de muze“ — după expresia reverențioasă a lui Gh. Lazăr — avea însă o mare vocație a muncii, a studiului, săvîrșite cu pasiune și tenacitate. Pentru acele vremuri era, desigur, un erudit.

La începutul activității sale, Iordache Golescu elaborează în grecește, străduindu-se să transpună scrieri ale lui Montesquieu și Bernardin de St. Pierre. Tălmăcirile sale în limba română sînt neterminate. Incă înaintea elenizantului C. Aristia, Golescu încercase a transpune Iliada. Cu o tentă autohtonizantă, încercarea (doar primele două sute de versuri) e cam greoaie, mai sugestivă totuși în pasajele de infiltrație folclorică. Mai interesant apare cărturarul în ipostaza de moralist, cu o certă înclinație către colocviul de idei. Spirit raționalist, nutrit din filozofia luminilor, el face într-adevăr dovada unor aptitudini speculative, angajîndu-se — inspirat și de Montesquieu — în dezbaterea unor chestiuni de etică. Închipuind niște dialoguri de tip plantonician, va încerca, cu rigoare logică și discernămînt, să lămurească relativitatea unor concepte (ex, bine și rău), sugerînd totodată o politică de guvernare întemeiată pe „cugetul cel bun“, adică pe rațiune (Cărticică coprinzătoare de cuvintele ce am auzit de la însuș cugetul meu). Urmărit de ideea unificării lingvistice, I. Golescu face să apară o gramatică (Băgări de seamă asupra canoanelor grămăticești), încă empirică, dar fecundă în observații pătrunzătoare și de bun simț, deduse din realitatea vie a limbii populare, precum și un „dicsioner“ (Condica limbii românești). Ca și alte întreprinderi ale sale, „condica“ aceasta este o operă de proporții monumentale, cu un caracter enciclopedic, recoltînd o mare bogăție de cuvinte — între care multe neologisme la prima lor atestare. Uriașul material strîns aici va mai fi fructificat prin re-

bil pentru literatură, rămîne definitiv în stăpînirea acesteia. Admitem că fiecare epocă se recunoaște cu precădere în ceea ce reprezintă descoperirile ei, în noutățile zilei, anume în acele direcții de crez artistic ce se împletesc, pentru acel moment, cu ale crezuri sociale. Dar nu totdeauna ne dăm seama cît de „bătrîne" sînt invențiile noastre literare, pentru că nu facem de fiecare dată acea necesară reductibilitate la temă. Este fals să afirmi că scriitorul pornește cu intenția bine calculată de a ilustra o temă anume, aleasă dintre alte teme posibile, pe temeiul că aceasta ar fi o temă majoră, în comparație cu altele mai modeste. Ceea ce nu înseamnă însă că nu există o alegere. Se întîmplă însă un alt fenomen, un proces de compromitere a marilor teme literare. Vreau să amintesc aici o excelentă observație pe care a făcut-a Mircea Iorgulescu într-o cronică din **Luceafărul** : „Este o eroare — spune criticul — să credem că, așa cum se spune de obicei, pseudoliteratura s-ar caracteriza exclusiv prin atracția spre false probleme. În realitate, întotdeauna vom găsi o extraordinară risipă de probleme adevărate și mari în pseudo-literatură. Teme nobile și însuflețitoare, idei generoase, soluții morale ireproșabile, atitudini juste, fără cusur din nici un punct de vedere, își dau întîlnire în manufactura literară printr-un uz abuziv". Degradarea temelor, evidentă mai ales în proza tînără, denunță o tristă concepție mimetică. Mulți scriitori tineri se simt atrași de marile probleme ale prozei, dar acceptă să trateze aceste lucruri cu o candoare infantilă. De aceea avem multe romane „drăguțe", multe nuvele clădite grijuliu pe o parabolă subțirică, multe povestiri în care se pretinde că introspecția forează adînc în sufletul omenesc. Și tot acest lux formal clădit în aer, clădit pe pretexte puerile, clădit pe o convenție inconsistentă. E adevărat că temele mari, ca și literatura mare, sînt mai riscante decît năzuințele modeste. O asemenea temă poate fi compromisă mai ușor, cu cît pare ea a fi mai la îndemîna oricui. Cînd această compromitere se generalizează, numai energiile creatoare cu totul autentice pot recondiționa și reabilita temele compromise. Acest lucru se verifică de exemplu în legătură cu romanul nostru istoric. După ce cu două decenii în urmă romancierii noștri aveau obsesia epopeii, din dezvoltarea ulterioară a prozei românești asemenea proiecte au dispărut aproape cu desăvîrșire. Cei mai noi prozatori au observat acest lucru, de unde s-a ajuns pe tăcute la concluzia că însuși genul aparține unei concepții depășite despre roman. Apoi a venit valul de romane teoretice. Cum spune un critic francez, scriitorii au început să scrie romane în care explicau de ce le-au scris pe cele anterioare, pentru ca un nou roman să conțină apoi noi explicații. Numai că aceste valuri nu au reușit să-i iluzioneze pe toți scriitorii europeni, și dovada o face acum proza mai tradițională și mai serioasă, care se impune în ultima vreme peste tot. Un singur exemplu, romanul albanezului Ismail Kadare, **Generalul armatei moarte**, pe care îl aveam tradus și în românește. Fără a recurge la un obositor laborator experimental, acest aproape necunoscut romancier a scris unul dintre cele mai reușite romane contemporane. Iată că scriind proză autentică, dintr-o mare deschidere spirituală, acest autor impune pe plan european noua literatură a țării sale. Degradarea temelor, ca și degradarea formelor, sînt primejdii pe care nu le poate evita decît acel scriitor adevărat pentru care atît temele, cît și formele, nu sînt obiect de speculații sezoniere. Altfel, o temă degradată, arată mai rău decît o temă vetustă, pericolul pe care vrea să-l evite cu orice preț mai ales tînărul prozator. Critica tot cere roman epic, dar prea puțini dintre acești scriitori par să-i dea dreptate. Maniera de multe ori primează, ea însăși a devenit de la o vreme obsesie tematică. Între temele degradate, aceasta este poate cea mai absurdă situație. O temă degradată, dar care nu există !

Dinu FLĂMÎND

Problema influențelor nu privește, după opinia mea, preluările și epigonismul.

2. Un critic cu o percepție infinitezimală a operei ar putea detecta influența lui Arghezi asupra lui Blaga, și viceversa. Universurile lirice, precis structurate și de inconfundabilă specificitate comunică între ele tocmai în virtutea enormei lor individualități. Nu sînt niște monade impermeabile. Arghezi poate să împrumute de la Blaga nu știu ce subiect, strict al acestuia, pe care îl va personaliza, îl va asimila și reface cu instrumentele sale specifice pînă la nerecunoașterea originii lui. Și reciproca este valabilă.

Circuitul ideilor lirice este foarte amplu și greu de depistat, nu se poate însă contesta existența lui. Intervine, apoi și o competiție subtilă, nemărturisită între valorile contemporane, care nu este numai excludere și anulare ci și determinare bivalentă.

3. Influența poate interveni și ca, paradoxal, contra-influență, modelul — ca un contra-model. Cineva își impune să scrie altfel, dar programatic, cu totul altfel decît altcineva care a și scris pînă în acest moment. În fața unei realități literare date din care face un reper negativ scriitorul se așează exact la antipod. Prin contrast își descoperă personalitatea sa. Influența se înregistrează comod numai ca asemănare flagrantă, efortul detașării, deosebirea cu sistemă, care există fără îndoială, e mai greu reperabilă. Camil Petrescu mărturisea că scrie numai în opoziție față de ceva, Ion Barbu își impunea o „mînie activă", Șerban Cioculescu sublinia că, fără să fie evidentă, dar oricum posibilă, există „o secretă rivalitate între Arghezi și Eminescu".

4. Demarcarea influențelor în complexul deosebirilor e un act critic extrem de complicat și, fără o dexteritate chirurgicală, o întreprindere hazardată. Poetul pleacă de la modele sigure și recunoscute, de el și de alții, de care se îndepărtează mai apoi exclusiv prin voința de diferențiere (modelul devine reper negativ) ca, ulterior să revină în orbita care l-a fascinat. E perfect posibil ca un mare creator la începuturile sale, sau, oricum, onorabil, să sfîrșească degradant ca pastișor și epigon.

Sursa și modelul reprezintă două lucruri deosebite ; înțeleg modelul ca principiu de construcție, ca proiect de organizare internă a creației, iar sursa ca material minimal, ca totalitate a elementelor componente, despărțite de edificiul în care au fost integrate.
Nuanțele sînt practic nelimitate ; eu exagerez cu bună știință pentru a sublinia cu roșu probabilitățile influențării, natura complicată și aproape imposibil de teoretizat în afara cazurilor concrete. Rețeaua de filiații, seriile tipologice de durată istorică, permanențele constituie altceva decît influența ca atare, un semn al continuității și al aderenței structurale la aceleași imperative sufletești, etnice, sociale.

5. Problema influențelor interesează deopotrivă critica foiletonistică și istoria literară ; prima încearcă să izoleze antecedente imediate, a doua studiază configurația genetică. Foiletonismul subliniază concordanțele, coincidențele cu alte opere, adică ceea ce aparține nu numai operei analizate — o modalitate de a stabili procentul de noutate, unicul, irepetabilul ; filiația majoră, modelele asumate se revelă numai la o distanță temporală de operă și, în acest caz, istoria devine sursologie.

Un tip de influență prin ricoșeu este următorul : în fața unei capodopere — pe care o înțeleg în accepția tradițională — un autor încearcă să deriveze un text de valoare identică, situîndu-se în opoziție, „a contrario" la coordonatele oferite. Influență prin conversiunea reperelor. Nu e probabil că un asemenea demers culminează într-o operă total diferită ca structură, identică însă prin valoare ; opera nu este egală cu negația sa premeditată.

Imprumutul fățiș nu e semn cert că autorul nu are personalitate. Se poate ca nota diferențială, specificitatea lui să fie condiționată chiar de colaborările străine, sintetizate nivelului unei creații noi.

6. Individualitatea este egală, în accepția comună, cu noutatea ; un autor este el și numai el în măsura în care nu seamănă cu alții (subînțeles, autorii vechi) dar, și e evident, numai deosebirea marcată nu ridică scrierea la rangul capodoperei. Noutatea absolută este receptată mai întîi ca un domeniu al pitorescului.

Specificitatea subliniată se mai confundă cu valoarea iar gradul de noutate ajunge echivalent cu personalitate scriitorului. Simțul istoric al literaturii îl determină pe autor să pășească pe calea predecesorilor, a tradiției. Desigur, își este sieși contemporan dar prin dominantele fatale ale creației se obligă să devină contemporan cu toți marii creatori de oricînd și de oriunde și, în primul rînd, cu cei din spațiul său cultural.

7. Dacă opera nouă se judecă cel mai frecvent cu unitățile de măsură ale trecutului, înseamnă că pentru ultimile apariții nu există echivalent pe potrivă în instrumentarul critic. Acomodările teoretice vin mai tîrziu și, de aceea, impresioniștii care, dacă ne uităm cine sînt, nu e greu să recunoaștem intelectuali de mare probitate însă sceptici — au dreptate să se încreadă exclusiv în propria intuiție. Cînd apare noutatea nici scientiștii nu au avut timp să-și precizeze metoda ; cînd o pun la punct au rămas iarăși în întîrziere, pentru că a apărut deja altceva. Noul admis în sistemul valorilor tradiționale schimbă și ordinea anteriorului ; după Arghezi înțelegem altfel pe Eminescu și chiar pe Dosoftei. Anamorfoza istorică, în sensul acordat de Lovinescu, de mutație a valorilor — nu s-a observat subtila incipiență a ideii în articolele despre Caragiale unde criticul profetizează, eronat, „învechirea" marelui nostru clasic — intervine în ambele direcții : de la vechi la nou, dar și de la nou la vechi. Opera încorporează în structura sa nu numai specificitatea epocii de apariție dar și întreaga experiență istorică a genului literar din care face parte. Noile semnificații se răsfrîng și asupra conținuturilor vechi.

În măsura în care se integrează între valorile trecutului opera aparține prezentului. În toate cazurile putem vorbi de eterna cataliză a vechiului. Nu am amintit mai sus că Arghezi a scris prin nemărturisită concurență cu poezia eminesciană ? Dar opoziție egal reper, egal influență asumată.

8. Problema influențelor — interferențe, reluări, surse, modele contra-influențe— este unul din obiectivele esențiale ale criticii literare, alături de judecata de valoare și sublinierea timbrului specific, cu care se află în inter-relație. În fond, cronica este elementul minimal al criticii, orice exegeză, monografie, istorie vastă sau tratat teoretic se constituie din cronici înlănțuite, dedicate, fie unei probleme unui text sau autor, fie unei perioade. În critică totul este cronică sau, în măsura în care este cronică literară, un text devine subsumabil criticii.

Nu ajunge să remarci numai elementele exterioare încorporate în operă, influențele translucide ci și ceea ce lipsește cu premeditare sau dacă nu cumva semnele și simbolurile nu sînt opziții construite la ceva anterior ; orice sens poate fi de fapt, un contra-sens.

Dacă poetul nu are nimic de la Arghezi e posibil să-l fi avut ca model natural ; dacă frapează prezența unor elemente clar opozitive celor argheziene, în acest caz modelarea e flagrantă.

Nu e suficient să discutăm numai despre model, ci și despre mirajul pe care îl exercită asupra autorilor ca reper de diferențiere.

Aureliu GOCI

---

semnează doisprezece asemenea poeții morți în perioada cuprinsă între 1946 și 1970. Din cele douăsprezece nume reținute de antologia lui Pierre Seghers — Antonin Artaud, Gilberte Dallas, Jean—Pierre Duprey, André Fréderique, Roger Milliot, Gérard Neveu, Jacques Prever, André de Richaud, Roger Arnould Rivière, Armand Robin, Jean Salabreuil și Ilarie Voronca — doar primul și ultimul se bucură de notorietate. În cadrul antologiei, fiecare din „poeții blestemați" e prezent cu fragmente reprezentative, precedate de o scurtă introducere a unui specialist. Prezentarea introductivă a lui Ilarie Voronca e semnată de Michel Giroud.

Antologia mai cuprinde o introducere a lui Pierre Seghers în care, aidoma omologului său din secolul trecut, se face interpretul celor doisprezece poeți pe lîngă publicul contemporan. **„Poètes Maudits d' aujourd'hui,** declară el, va putea fi considerată drept un semnal de alarmă, dar și un bilanț : acela al indiferenței publicului față de poeții săi și de strigătele lor, apeluri disperate pe care societatea e datoare să le cunoască. Lăsați în voia singurătății, doisprezece poeți ne îngăduie să tragem o concluzie. Ei au mers pînă la capătul refuzului, de-a lungul unor furtuni, rupturi, tăceri, dezordini, catastrofe... Totuși, în ei s-a păstrat vie o voce de nestăvilit. Nici acoolul și nici drogurile n-au putut să-i vină de hac... Poezia, secretă, neîmpărtășită, a fost modul esențial de a depăși mizeria, ultima posibilitate de dialog, de speranță și de supraviețuire la care au recurs în van".

Curioasă este și dispunerea lor în antologie : Antonin Artaud la început, iar Ilarie Voronca la sfîrșit. La început, „sinucigașul societății", „invingător învins într-o luptă disperată", teoreticianul dreptului la sinucidere, promotorul unei poezii a violenței și a refuzului, al unui „teatru al cruzimii" de care s-a ocupat pe larg în eseurile din **Le Théâtre et son double.** (Sinuciderea ia la el mai ales o accepție metafizică, paradoxală, de regresiune înaintea vieții, și nu de progres spre moarte.) Iată un poem consemnat în prezenta antologie, intitulat de Artaud „Post-scriptum" :

„Cine sînt eu ? / De unde vin / Eu sînt Antonin Artaud / și dacă spun asta / așa cum știu s-o spun / imediat / îmi veți vedea trupul actual / făcîndu-se fărîme / și adunîndu-se sub zece mii de chipuri notorii / un trup nou / în care nu veți mai putea / niciodată / să mă uitați".

Cu totul altfel este Ilarie Voronca, „le plus chaud, le plus franternellement aimant de ces poètes enchantés par la poésie, seule vérité, seule vraie compagne, leur seul recours", cum îl definește Pierre Seghers. Sinuciderea lui i-a surprins foarte mult pe cei ce-l cunoșteau. Cel mai surprins s-a arătat a fi Eugen Ionescu. În cuvîntul înainte la **Onze récits,** autorul **Rinocerilor** narează ultima sa întîlnire cu Ilarie Voronca, cu cîteva zile înainte de moartea acestuia : „Îmi mărturisea că descoperise taina bucuriei, că poate să mi-o împărtășească, fiind gata să dezvăluie lumii această taină..." .Respectiva taină era cuprinsă în ultima sa operă, **Manualul Fericirii Perfecte,** apărut și în traducere românească.

În prezentarea introductivă pe care i-o dedică, Michel Giroud evidențiază cotitura pe care o reprezintă în opera acestui poet anul 1936, anul volumului intitulat semnificativ **Poésie commune,** ruptură parțială cu trecutul său dadaist și suprarealist, dar nu cu resursele lor vii, „aventură reală printre oameni și lucruri". Sînt urmărite apoi mariie teme, motivele importante ale poeziei lui Ilarie Voronca pînă în ultimul său text poetic, din 1946, intitulat — foarte surprinzător și în contrast cu destinul unui „poet blestemat"— **Contre—solitude**. După introducere, schițînd cîteva „repere", Colomba Voronca recapitulează datele esențiale ale acestei existențe poetice : „Escală : ... A întîlnit expresionismul, dadaismul, suprarealismul și a făcut escală în ele. Marea sa aventură: viața ; — și pentru a o exorciza — pe ea și sora ei geamănă, moartea — poezia.

Scopul existenței sale : **poezia neîntreruptă".**
Sînt antologate un număr de șapte poeme, din varii volume : **Eloge du silence, Fragments, Amitié du poète, Mes amis mes montagnes, Sans connaisance, Mon peuple fantôme, Ulisse dans la cité**. În multe din ele,reminiscențele fondului său folcloric și balcanic, nostalgiile proprii spațiului adolescentin își fac simțită prezența discretă, ca în **Mes amis mes montagnes :**

„Montagnes / Je retourne repenti vers vous / Je viens d'une ville pleine de suie / Je pensais à vous / Quand j'ouvrais la fenêtre sordide / Qui ne donnait même pas vers une cour si petite fût-el-le / Mais vers un couloir sombre. / Je pensais à vous / Montagnes : / Quelque part en Europe vos genoux plient vers la mer ..."

Poemele antologate reușesc să contureze dimensiunile poeziei lui Ilarie Voronca, familiaritatea ei cu marile achiziții ale orientărilor lirice moderne, oscilarea ei între mitologic și real, „unanimismul" ultimei perioade (de care vorbește și Jean Rousselot în **Dicționarul de poezie franceză contemporană**) cînd, matură poezia devine adevăr practic, așa cum o mărturisesc versurile așezate de Michel Giroud în fruntea comentarului său :

„C'est vers vous, hommes de l'avenir / Que va ma pensée. / Et je veux que vous exclamiez / „Il était des nôtres" quand vous lirez mes poèmes".

Luca PITU

---

dactarea altor masive opere lexicografice (dicționarul elino-român, româno-elin).

Un codificator, așadar, pentru începuturile limbii noastre literare, Iordache Golescu e nu mai puțin, în folcloristică, un merituos precursor. Valorificată de Eminescu, culegerea sa (Pilde, povățuiri i cuvinte adevărate și povești) precede la o distanță apreciabilă în timp realizările analoage ale lui Anton Pann, Petre Ispirescu sau Gh. Dem. Teodorescu. Alcătuită spre instruire și desfătare, lucrarea (terminată prin 1845) întrunește atît pe moralist, cu gustul observației tipologice, cît și pe filolog, sau pe voluptuosul prețuitor al subtilităților de limbaj, știind să savureze înțelepciunea și umorul dintr-o vorbă de duh, fie ea și spusă mai pe șleau.

Dacă în opera lui Iordache Golescu e sesizabilă o preferință, nedezmințită, pentru un mod de expresie anume, acesta este neîndoielnic dialogul. De altfel ca și inevitabil, mai ales, după bunul obicei al vremii, într-o scriere cu caracter didacticist. Dar asta constituia totodată o premisă pentru eventuale încercări dramatice, la care marele vornic s-a și dedat. Fire vindicativă, Iordache, încercat pe semne și de un sentiment de vinovăție de clasă — care nu l-a ocolit nici pe Dinicu — pentru deplorabila stare de lucruri din țară, abordează pamfletul politic. Un pamflet disimulat oarecum de veșmîntul străveziu al satirei dramatice, în care se încorporează.

Dar tablourile sale, de un realism aspru, chiar necruțător, oferă o imagine încă mai amplă și mai complexă a realităților politico-sociale din timpul regimului fanariot, ca și din vremea instalării principilor pămînteni și din epoca regulamentară. Vizavi de aspectul degradant al decăderii moravurilor în rîndul unei părți a boierimii, reacția autorului e una de indignare, convertită în satiră, de ură chiar, eliberată în sarcasm. E ca o supapă de ușurare sufletească, de descongestionare lăuntrică, resortul constituindu-l îndeobște propriile sale nemulțumiri. Expresia literară, însă, transfigurează arareori în fapt artistic intensitatea și profunzimea sentimentelor. Titlul general al pieselor și comediilor lui satirice este Istoriea Țării Românești. Starea Țării Rumânești pă vremea streinilor și a pămîntenilor.

Scrisă prin 1831, comedia Starea Țării Rumânești... pe vremea asidosiei are și două compuneri anexe : Povestea huzmetarilor și Obșteasca anafora a boierilor pentru pravilele măriei sale. O piesă mai deosebită, în proză și versuri — unele de factură folclorică—, recurgînd la personaje alegorice, este Mavrodinada. Fusese scrisă (pe la 1845) cu năduf, din răzbunare, după ce domnitorul îl pusese în disponibilitate, adică îl dăduse afară din Înaltul Divan. Injustiția avea să se repare.

Cu o structură improprie, cam rudimentară, compunerile satirice ale lui I. Golescu angajează, ca modalitate dramatică, mijloace ale comediei clasice (Aristofan, în speță, cum s-a observat), împletite cu altele, împrumutate din satira populară. Totuși, în scrierile dramatice ale acestui spirit mai degrabă sceptic, adesea cu o umoare neagră, solicitat mereu de satiră și pamflet, momentele de șarjă au un pandant în izbucnirile patetice, de felul impresionantului final al piesei Barbul Văcărescul, vînzătorul țării, unde tînguirea norodului și blestemele „înfricoșate" dezvăluie resurse dramatice surprinzătoare. Interesul acestei scrieri, cea mai închegată și mai dură dintre toate, nu e numai documentar. Ea dispune de un dialog firesc și plastic, mînuit cu destulă îndemînare, în care, în clipele de tensiune, limbajul se încarcă de o reală forță de expresie. Iată : „Precum să stinge focul dă apă, așa să să stingă sămînța lor dă mînia Domnului !" / „Să să zdrobească oasele lor, dă la mic pînă la mare !" / „Cum să topește ceara dă la fața focului, așa să să topească neamul lor dă la fața Domnului" / „Fiere și otravă spre mîncare să le dea lor și cu oțet să-i adape pă ei !" / „Pămîntul să-i înghiță pă toți dă vii !" / „Foc dumnezeesc din cer să-i arză pă ei" / „Potoapele să-i înece !" / „Viermii dă vii să-i mănînce !" / „Vîntul să-i risipească ca paiele din arie" / „Praful și țărîna să să aleagă dă tot neamul lor !" In atmosfera de teroare care se înstăpînește, un surd, dar tot mai amenințător „Amin !", rostit de către norod, contrapunctează aproape simfonic valul de blesteme. Anatema Golescului, cu patosul ei apocaliptic, are grandoare.

Despre alte vodeviluri și comedii ale lui I. Golescu știri sigure nu sînt. I-a mai fost atribuită o scenetă satirică (Tarafurile cele ce așează domnia, 1821), descoperită de C. D. Aricescu și publicată de B. P. Hașdeu, în „Columna lui Traian" (1872), drept „o admirabilă farsă anonimă". Spiritul farsei, care surprinde luptele pentru domnie între partidele boierești, nu face notă aparte de alte scrieri dramatice ale lui Iordache Golescu. Insolită e numai rezolvarea. În finalul piesei, nici unul din „tarafurile" care își dispută candidatura la tron nu are cîștig de cauză (v. „fapta a treia" : Nici Hangiarliu, nici Sutzu), alesul fiind, în chip neașteptat, un al treilea pretendent, Scarlat Callimachi. Nesemnalată încă, această asemănare cu situația binecunoscută din O scrisoare pierdută este, totuși, frapantă. Oricum, un „trouvaille" ingenios al vechiului dramaturg, Atunci cînd încă nu se putea decide între Cațavencu și Farfuridi, Caragiale ar fi putut găsi, în farsa lui Iordache Golescu, bune sugestii.

Florin FAIFER

controverse

IACOB NEGRUZZI, JURNAL (II)

luni, 2 decembrie, 1861

Din nou 3 dimineața. Declar fără doar și poate că sînt un om lipsit de onoare. Ce mă ajută că mi-am luat angajamentul să nu mă mai duc în timpul săptămînii la Braun. Am fost totuși acolo. Bosco era la teatru, și din nou mi-am încercat norocul. Ce folos că am cîștigat cîțiva taleri amărîți, cu care mi-am achitat anumite datorii mai vechi. Trebuie să-mi întocmesc singur un testimonium pauperitatis, pentru că sînt lipsit de orice energie și elan.

Să spun că vorbele amare de căință nu sînt suficiente? De multe ori erau de folos, dacă m-am îndreptat. Imi pare bine că mi-e rușine măcar de mine. Nu mai vreau să-mi iau nici un angajament, căci asta nu ajută la nimic. Sper că am să mă port așa încît să nu mai fie nevoie să mai iau angajamente. Dea domnul să am tărie și energie. După masă la „Schilling". Am băut o cafea destul de bună. La magazinul de articole muzicale „Weinholz" mi-am luat notele comandate *(Traviata, Rigoletto, Trovatore)*, care au fost transpuse foarte mediocru pentru flaut. Cîntatul la flaut merge mai bine. Poate faptul că am păstrat flautul la un loc prea friguros a fost de vină. Sper să pot dormi bine și să mă scol devreme, pentru a fi în stare să repet încă o dată.

marți, 10 decembrie 1861

După repetitor am fost la Laknewsky, promițîndu-i să-l iau în curînd la exercițiile de sabie. L-am întîlnit pe Hulkne la el; tot unul care o adoră pe Patti. După masă, din păcate nu m-am plimbat. Am jucat timp de două ore ruletă!! Am cîștigat 2 taleri și jumătate. Am mers apoi cu Pietsch la „Schilling" și am băut o cafea. Acasă am tradus din *Corpus juris* și am scris o epistolă foarte lungă și amănunțită către Léon. Am luat cina la Knorr. Acasă, am terminat scrisoarea către Léon. S-a făcut foarte tîrziu. Unu fără un sfert. Jurnalul trebuie să fie azi scurt de tot: s-a terminat cerneala. Noapte bună.

miercuri, 11 decembrie 1861

Dimineața am tradus din *Corpus juris*. După masă am lucrat mult la „actiones in rem scriptae". Apoi am făcut puțină muzică. Cu flautul merge ceva mai bine, nu însă la fel de bine cum era cu zece zile în urmă. Seara am fost din nou la „Braun" și am jucat ruletă și am pierdut iarăși 2 — 3 taleri. Deoarece cecul s-a epuizat, trebuie să termin acum, de bine de rău, cu jocul. Dar nu-mi voi propune să nu joc, pentru că altfel voi juca chiar din această cauză. Am ajuns acasă la miezul nopții. Cum nu eram obosit, am mai studiat pînă la două fără un sfert istoria. Dar acum sînt obosit, am terminat și mă culc. Noroc!

joi, 12 decembrie 1861

Dimineața l-am vizitat devreme întîi pe Paetzolt și apoi pe rusul Laknewsky, la care i-am întîlnit, în afară de Bukowsky, pe încă doi cu care am făcut cunoștință. Diasko, un basarabean care cîntă bine la vioară, vorbește românește, franțuzește, rusește, germana și poate și engleza, apoi un rus, al cărui nume nu l-am reținut. Pe toți patru i-am condus la Hôtel de Pologne și le-am arătat exercițiile cu săbii. Le-a plăcut așa de mult încît m-au asaltat tot timpul cu întrebări referitoare la cele mai simple lucruri. Pe Diasko, care pare a fi mare filistin, duelurile și sîngele l-au îngrozit și a insistat pe lîngă ceilalți atîta, încît cei doi, în afară de Laknewsky, plecară. Laknewsky, care îmi place din ce în ce mai mult, a rămas pînă la urmă și s-a interesat de toate, încît m-am văzut nevoit să-i explic în amănunt cele petrecute. Luni pleacă cu Bukowsky, via Hamburg, la Paris, unde vrea să petreacă iarna. Vara vrea să studieze la Heidelberg.

După ce am băut cafea la „Schilling", ne-am întors după amiază acasă și am studiat harnic, să ne facem porția. Am fost întrerupt însă foarte devreme de vizita lui Pietsch. După ce i-am cîntat la flaut, a rămas pînă la opt la noi. Apoi ne-am dus la „Knorr", unde am luat cina. La zece am fost din nou acasă. Deoarece în studiul istoriei am ajuns acum la istoria grecilor și ne-am ocupat azi în deosebi cu așezămintele lor de stat, de poezia, cultura, literatura și filozofia lor, am fost foarte nemulțumit cu realizările mele de pînă acum, mai cu seamă că n-am prea înțeles ultimele probleme. Și mai cu seamă dacă mă gîndesc cît îmi lipsește ca să fiu un om cult, dacă iau în considerație cîte mai am de învățat, ca să pot să predau această știință ca profesor; cîte mai vreau să știu și să învăț; cîte aș fi putut învăța pînă acum în aceste cinci semestre pierdute inactiv, fără nici un pic de mulțumire pentru patria mea, pentru părinții mei. De acum sînt neliniștit. Vreau să învăț de toate, dintr-odată și nu am timp. Dar să am răbdare. Dacă folosești timpul bine, cu hărnicie și bunăvoința, poți recupera multe. Să sperăm că atunci voi avea o bază științifică sigură pentru ca, sprijinindu-mă pe ea,



să-mi pot continua formația mea științifică prin autoînvățare. In studiul istoriei mi-am notat cîteva teme despre care voi scrie atunci cînd voi progresa oarecum. Desigur primele lucrări vor fi foarte slabe, dar treptat se vor îmbunătăți. Deoarece m-am decis să devin docent pentru istorie și filozofia istoriei la Iași, am următorul sistem de studiu: 1) *Istoria universală* a lui Weber; 2) să mă orientez în *Filozofia istoriei* a lui Hegel; 3) Să prelucrez *Istoria lumii* a lui Schlosser [1]; 4) să particip la colegii de istorie și de filozofia istoriei, la prof. Droysen [2] și Michelet [3]; 5) să folosesc diverse alte lucrări. Temele care mi le-am propus și pe care le voi prelucra în românește sînt: despre viața, moravurile, deprinderile și caracterul popoarelor antice din Orient. 6) Despre poezia veche: a) poesia orientalilor, b) poesia grecilor și a romanilor (în comparație cu poezia nouă). Cînd voi putea întreprinde aceste scrieri e o problemă foarte îndepărtată. Nu există însă nici o îndoială că le voi face, dacă nu cumva între timp, mă voi hotărî să schimb anumite lucruri. Oricum, tratarea, intenția și scopul lor sînt atît de folositoare pentru mine însumi, încît ar fi păcat să nu le transpun în practică. Desigur că aceste proiecte mă vor costa multă trudă, dar fructele vor fi de aur. Douăsprezece și jumătate. Am mai fumat o țigară și apoi în pat. Trebuie să mă scol ceva mai devreme. Mîine e un spectacol cu *Trovatore* și m-am decis să mă duc să-l văd. De pe acum mă bucur de plăcerea pe care o voi simți.

vineri, 13 decembrie 1861

Dimineața n-am putut găsi nici un bilet mai bun pentru *Trovatore*. Totuși am hotărît să mă duc acolo, oricît ar costa. După masă ne-am plimbat pînă la Moritzof și seara ne-am întors. Am rămas pînă la ora 6 și mi-am petrecut iarăși, din păcate, cele mai bune ceasuri jucînd ruletă (am pierdut 7 taleri și jumătate). Apoi Zeckel, Pietsch, Mieszik, Bosco și eu m-am dus la operă în speranța că vom putea obține poate un bilet. Puținele bilete care se mai găseau erau atît de scumpe încît ar fi fost o risipă dacă le-am fi luat. Ne-am decis așadar să mergem la parter, Bosco însă a fugit. Spectacolul a fost mult mai mult decît splendid. Patti și Trebelli, cîntau atît de minunat încît nu-mi dădeam seama căreia să-i acord întîietate. Mi-a plăcut excelent și baritonul Potki. Formeo ori e răgușit în permanență, ori vocea sa de tenor începe să slăbească. Am fost încîntat și în timpul spectacolului și după aceea. Din păcate adeseori sunt conturbat în cele mai alese plăceri de glumele cele mai triviale și banale. Duminică mă voi duce la Rigoletto (e ultimul spectacol al signorei Trebelli) oricît ar costa. Seara am cinat la „Braun", unde erau prezenți foarte mulți cunoscuți. Cei mai mulți s-au deplasat apoi în casa de distracție; la 12 fără un sfert eram acasă. Am citit puțin la istorie; acum s-a făcut 1 și mă culc.

sîmbătă, 14 decembrie

Seara, după o baie, m-am dus la „Braun" la o intrunire unde am băut 2 rînduri. Primul s-a plătit după tragere la sorți, n-am dat nimic; al doilea l-a plătit Quaritsch, care pierduse un pariu. La început era foarte agreabil, dar de sfîrșit s-a sfîrșit ca de obicei, cu un *jeu*. Am pontat și am pierdut iarăși 10 taleri. Desigur, am cerut lui Bosco și lui Koch cîte 2 taleri împrumut. Urmarea firească era să scot banii pregătiți pentru loto. Deoarece la urmă a mai fost cinstit Legler, băurăm mult, iar eu m-am îmbătat de-a binelea. Impreună cu Filter și Krehn m-am dus pe la 3 la „Musenhalle", unde Filter a făcut cinste cu două sticle de șampanie. Prin consumul exagerat de șampanie la care, alături de cîteva femei, au participat și fiul lui Frantz Merrig și șeful serviciului aprovizionare, ofițerul Grabner, m-am îmbătat în așa hal încît mi-am pierdut conștiința. Îmi amintesc numai, că Krehn a căzut, fiind dus apoi cu o caleașcă. Filter și cu mine am mai întîlnit un amic ce părea la rîndul lui beat. Am căzut de acord să mergem la „Kitzelpulle". Era $5\frac{1}{2}$ și localul închis. Îmi aduc aminte vag că am făcut un scandal monstru pe stradă cu paznicii de noapte, birjarii și pompierii și mai știu că am ajuns acasă pe la 6 și că servitoarea, Helene, a luat cu ea hainele la curățătorie. Am încercat să glumesc cu ea, dar nu am fost în stare, de oboseală.

Duminică, 15 decembrie 1861.

M-am trezit la 12 cu mare jale. Toată ziua m-am simțit prost și capul că durea îngrozitor. Nu a fost Rigoletto ci o *„Grande Miscellanea"*, pentru care nu prea se găseau bilete. După amiază am stat acasă. După cină am studiat la istorie. Terminat cu istoria grecilor. Extrem de mult mă interesează filologia greacă, doar de-aș putea s-o înțeleg ca lumea! Dar va veni și asta. Cu flautul mi-a mers foarte bine azi. Am reușit chiar și un *si* de jos (după ce de opt zile nu mi-a mai reușit nici *si*, nici *do-diez*, nici *do*). Am cinat la „Braun". Din fericire, n-am întîlnit pe nimeni și m-am întors acasă. Ora 12. Sînt foarte obosit. Noapte bună!

luni, 16 decembrie 1861

După masă am studiat, apoi am primit vizita lui Reclam și ulterior a lui Paetzelt. Am stat pînă la 8. În prealabil stabilisem cu Rock și Reclam să vizităm pe Vandali [4] în cîrciuma lor. După ce am cinat la „Braun", m-am și dus acolo. Vandalii sînt în general oameni simpatici, mai cu seamă Kaltmeyer cu care am băut. S-a băut grozav. Mie mi s-a dat din toate părțile atît de mult încît m-am îmbătat. După ce am băut bine, am plecat, la ultimul cîntec, împreună cu Buchholz, la unu, în „Musenhalle", unde după consumarea unei cafele, mi-am revenit întrucîtva. Spun întrucîtva, pentru că dacă m-aș fi refăcut de-a binelea m-aș fi abținut să merg la o femeie acasă (Lisbeth B — Spittelbrüke 2). E cam rar să găsești o femeie de treabă, adică cît se poate la profesia ei. E foarte drăguță, își exercită meseria abia de prin martie și era bună la pat. 3 însușiri pe care nu le are orice femeie venală. Mi-a stors un taler și ceea ce e mai rău, mi-a cauzat frămîntări de ordin moral foarte puternice atît în drum spre casă, cît și în locuința mea unde ajunsesem abia pe la 5.

marți, 17 decembrie 1861

În ciuda faptului că m-am resimțit atît din punct de vedere fizic cît și din punct de vedere moral, m-am sculat la vreo $9\frac{1}{2}$. La 10 am fost vizitat de fostul meu croitor, domnul Bach. Se purtase atît de ingrat cu mine, încît eram decis să-l las să mai aștepte cei 10 sau 11 taleri pe care-i eram dator și pe care mă angajasem în scris să îi plătesc pînă la 15 decembrie. L-am primit cu răceală și m-am purtat atît de necioplit cu el încît plecă evident supărat. După masă cu Pietsch și Bosco, la o cafea la „Schilling". Apoi mi-am luat cîteva note muzicale *(Orfeu în iad)* [5] de la magazinul lui Weinholz de pe Rochstrasse. După aceea l-am întîlnit pe prietenul meu vechi Stubbe. Stătusem cu el timp de o lună la clinica Baehreng. Amintirile din vremea aceea le voi nota mai tîrziu. Îmi amintesc destul de precis în ce fel l-am cunoscut pe Stubbe înainte de a intra în clinică. În semestrul de vară, în ultimul meu semestru de balic, eram împreună cu fratele meu, eu, Dragniki, Demètre Ghyka [6] și Röhl (despre care voi relata multe cu altă ocazie), niște petrecăreți destul de nepricepuți. Fratele meu devenise chiar atunci Mare Vulpe [7] și apreciind asta drept un lucru deosebit, ne luam la harță cu oricine, mai ales duminică, cînd de obicei ne aflam la „Hof jaeger". Intr-o duminică se găsea acolo și domnul Stubbe, cam băut, împreună cu un negustor înstărit din partea locului mi-a scăpat numele, era un om destul de în vîrstă. Cu noi era o femeie Marie Kanitzki, care a ajuns să se certe cu Stubbe și cum noi socoteam că avem obligația cavalerească să-i luăm partea, scandalul era gata făcut. Stubbe cel băut își dădea aere de aristocrat, dar în curînd ne-am dat seama că e un burghez modest. Deoarece tot localul era de partea noastră, la fel și hangiul nostru Dornbusch cu chelnerii lui, Stubbe și însoțitorul lui urmau să fie dați afară. S-a opus însă întregului local și a făcut-o atît de energic, încît i-a dat birtașului cu o halbă de bere în cap, umplîndu-l de sînge. În fine, ceilalți au renunțat și el a rămas în local. Insoțitorul său, foarte fricos, încerca să împace spiritele. Ba i-a reușit chiar să o liniștească și pe femeia transformată în furie, mîngîind-o cu numele măgulitor de Kunigunda-Kunigunda. Dîndu-ne seama că avem de a face cu oameni de treabă și civilizați, am evitat în seara aceea altă ceartă și am făcut bine. Căci ulterior, fiind din întîmplare coleg cu Stubbe la clinică, l-am cunoscut ca un om civilizat și bun și ne-am și împrietenit. Mă bucur că l-am reîntîlnit și negreșit îl voi vizita în curînd. In studiile mele de istorie am ajuns pînă la cel de al doilea război punic. Am cîntat prost la flaut. În curînd îmi voi cumpăra o cîrpă de șters flautul. Am cinat la „Kaisergarten". Scris azi și jurnalul de ieri. Mîine va fi comandat un bilet la *Wilhelm Tell* al lui Schiller. Mă miră că nici de acasă, nici de la fratele meu, nici de la Bièr, nu vine nici un răspuns și nici de la Ghyka n-am primit adresa.

miercuri, 18 decembrie 1861

După amiază, fiind vreme urîtă, m-am lăsat sedus de ruletă la „Castelli". E prima oară după mult timp că am dat dovadă de noroc. În $2\frac{1}{2}$ ore am cîștigat 5 taleri (din care am restituit lui Koch $3\frac{1}{2}$, datoria mea). După aceea am fost la teatru. Reprezentația cu *Wilhelm Tell* a fost în general bună. Hendricks, din ale cărui roluri principale Tell e după părerea mea rolul de bază, mi-a plăcut foarte mult (ceea ce nu se întîmplă întotdeauna). La fel de firesc Dessoir, în rolul lui Gessler, Döring ca Attinghausen, Carlowa ca Melchthal. Ceilalți m-au lăsat indiferent. Rolurile Bertei și al doamnei Stauffacher au fost bine interpretate de domnișoarele Dillingen și Crelingen, dar aceste roluri sunt mult prea puțin semnificative. Domnul Landacher era mizerabil în rolul lui Rudenz. De altfel s-a rîs de el în aceeași măsură în care ceilalți au fost aplaudați. În mai multe rînduri am fost atît de agitat, încît din ochi mi-au curs lacrimi. Dar asta poate fi și o urmare a slăbiciunii ochilor mei, mai cu seamă a celui drept. După spectacol ne-am dus la „Braun" și, neîntîlnind pe nimeni, la „Knorr". Am cinat și am plecat numaidecît acasă. Mîine vreau să mă scol mai devreme.

joi, 19 decembrie 1861

După amiază am lucrat circa 3 ore la extras, adică la rezumatul unui citat lung din Institutiones. Nu e ușor să notez rezultatul a 48 de paragrafe (din fiecare paragraf separat). După ce am umblat timp de 2 ore să găsesc o cîrpă de șters flautul, am luat altă cîrpă, mai mare, de 3 taleri. E mai bine decît nimic. Concetățeanul meu Iorgolesko [8] pe care l-am întîlnit pe stradă mi-a dat un bilet pentru un spectacol cu primele două acte din *Piccolomini* [9] și primul act din *Faust*, organizat de elevii gimnaziului din Köln [10] sîmbătă, în cinstea flotei germane condusă de prusaci (Iorgolesko împreună cu Rakowitz au avut de interpretat roluri. Ei sînt în ultimul an la acest gimnaziu). După cît merge de bine cu sunetele înalte la flaut, pe atît îmi merge de prost cu celelalte. Acestea nu le pot cînta aproape de loc! Seara m-am dus cu Bosco la „Braun" unde la propunerea mea (!!) am jucat ruletă. După ce am pierdut $17\frac{1}{2}$ taleri, v. Roenen, m-a determinat să joc cu el *en deux*. Am avut noroc chior și am cîștigat 10 taleri. Știe domnul cînd îi voi primi. Cu cît i-ași primi mai degrabă cu atît ar fi mai bine, căci aș putea în fine să scap de datoria de la Koch. Încă n-am primit nici o scrisoare, nici de acasă, nici de la fratele meu, nici de la Ghyka sau de la Bièr sau de la Lockstedt, căruia i-am împrumutat $12\frac{1}{2}$ taleri și nu i-am primit îndărăt!

Traduceri și note de HORST FASSEL

1) Friedrich Christoph Schlosser (1776—1861) istoric german. Istoria sa universală scrisă în spiritul iluminismului a cunoscut o răspîndire mare.

2) Iohann Gustav Droysen (1808 — 1884), om politic, istoric german. A fost membru al parlamentului de la Frankfurt (1848).

3) Jules Michelet (1798—1874) istoric francez. De o mare popularitate s-au bucurat Istoria Franței (19 volume) și Istoria revoluției franceze (7 volume).

4) Vandali, numele unei corporații studențești.

5) Titlul operei lui Willibald Gluck, *Orpheus in der Unterwelt* este transformat de I. Negruzzi.

6) Dimitrie Ghica, studiază începînd cu 11 noiembrie 1857 dreptul la Berlin.

7) *Fuchs*, al doilea grad în cadrul corporațiilor studențești

8) Locotenentul Iorgulescu e înscris la drept la Berlin între 1862 — 1866. Originar din Craiova.

9) Partea a doua din trilogia *Wallenstein* (1799) de Friedrich Schiller.

10) Cartier din vechiul Berlin.

dintre sute de catarge

Studentă în anul III la Conservatorul de muzică din Iași, Anca Nicolau scrie poezii de o factură aparte. Despre versurile cuiva care cîntă la violoncel și pian, oricine ar putea să creadă că sînt foarte „muzicale". Așa am crezut și noi, dar — plăcută surpriză — Anca Nicolau a citit foarte multă literatură (și în special poezie), încît a știut să evite muzicalitatea facilă a cuvintelor. Nota aparte a versurilor pe care le publicăm de astă dată constă în altceva : simbolurile sunetului sînt abordate dintr-o altă perspectivă („Parcă trezeai din somn un cîntec") *sau capătă un alt rol* („Totul e destinat să-nflorească / In clopotele ferestrei mele" ; „... ursitoarele bat pletele nopții / Să curgă polenul din stele").

IOANID ROMANESCU



EI, PREAFRUMOASEI UMBRE

Ei, preafrumoasei Umbre
Ii dărui acum ultimul voal
Brodat cu tot argintul florilor,
Pentru ea ursitoarele bat pletele nopții
Să curgă polenul din stele.

Ei, preafrumoasei Umbre
Ii dărui enorma pupilă a zilei.

CUM ?

Cum să pot să-ți spun o zi întreagă
Despre fereastra mea
Plină cu clopote ?

Totul e destinat să-nflorească
In clopotele ferestrei mele
Din care aripi albe iți trimit
Pentru lumina fiecărei zile.

Spre PIRG

Acum cînd poame zemuiesc
Dulcea lor putere
Ne lasă-n urmă
Un regret ascuns
Acela că florile și-au ars
La porțile soarelui
Rochiile lor de mirese.

DECOR

Din norii grei
Curg picături de ceară
Văzduhul tot
E galben și pustiu
Cintecele
Curg descompuse-n galben
Ne-nrămate amintiri
Pe care altădată un papagal
Ni le scotea din cutia cu minuni.

Anca NICOLAU

---

dicționar de pseudonime

întocmit de Gh. CATANĂ

POGAN ION

Pseudonimul poetului *Florin Tărăbuță* (n. 10 aprilie 1905, la București — m. 1968). Licențiat în drept la București (1927), a debutat cu versuri în „Adevărul literar" (1924). A colaborat la „Universul literar", „Bilete de papagal", „Viața literară", „Vitrina literară" etc. In anul 1934 a editat la Brăila revista „Relief dunărean".

Scrieri : Liniști și comori (versuri, Buc. 1929) ; Relief (versuri, 1932) ; Zogar (versuri, 1935).

POLYCLET

Numele literar al poetului și epigramistului *Ion C. Popescu* (n. 18 decembrie 1883 la Craiova). De profesie magistrat. A colaborat la „România jună", „Ramuri", „Luceafărul", „Noua revistă olteană" etc.

A mai semnat : I. C. P. Polyclet. A tradus din Maupassant, iar în anul 1929 a tipărit la Craiova — Antologia poeților olteni.

Scrieri : Viorele (versuri, Craiova, 1904) ; Zări albastre (poezii, Craiova, 1913) ; La vale (epigrame, 1913) ; Amurg de toamnă (versuri, 1925).

POMPILIU MIRON

Numele literar al „președintelui caracudei" (un fel de secție inanimată a *Junimei)* — poet, pe numele adevărat *Moise Popovici* (n. 20 iunie 1843 în Stei — Crișana — m. 19 noiembrie 1897). Fost profesor secundar, între altele și la „Liceul Internat" din Iași. A colaborat la „Convorbiri literare", „Familia" etc., publicînd versuri și studii critice.

Scrieri : Balade populare (1870) ; Antologia română pentru uzul școlilor secundare (1877) ; Poeziile logofătului Conachi (1888) ; Scrieri (Ed. Vasile Netea, E.P.L., 1967).

Scrieri despre : Dr. Const. Pavel — *Miron Pompiliu* (viața, opera, Beiuș, 1930) ; *Tratatul de Istoria literaturii române*, vol. III, pag. 59—60, București, 1973).

Casa „Vasile Pogor" din Iași

Această clădire și-a scris prin ani o istorie a sa, devenind un prestigios lăcaș de cultură românească. Ea a fost ridicată între anii 1855—1858 de Vasile Pogor, care, întorcîndu-se de la studii din străinătate, nu-l mai mulțumeau casele vechi părintești și a alcătuit un plan cerînd să se construiască o casă într-un stil românesc, cu saloane de primire, bibliotecă, holuri largi, unde avea să-și găzduiască prietenii junimiști. In această casă, mărturisește Iacob Negruzzi **„se făcuse obiceiul ca duminica după sfîrșitul prelegerii, Maiorescu, Rosetti, Carp, eu și Pogor să ne adunăm la acesta din urmă pentru a discuta asupra obiectului prelegerii ce se ținuse. Era o mare plăcere pentru noi orele acestea petrecute în discuții filozofice și literare"**. Pe la sfîrșitul lunii februarie 1870, în această casă a fost citită o poezie cu titlul „Venere și Madonă". Lectura a fost făcută de unul din cei mai vestiți lectori ai Junimii — Titu Maiorescu. Entuziasmul a cuprins repede tot cercul junimist, **„toți și mai ales Pogor au fost încîntați de acest poet necunoscut"**.

In luna august 1874, o trăsură urca domol spre Mahalaua Muntenimii de jos, din capitala Eșilor, spre casele dumnealui aga Vasile Pogor. In trăsură se afla un tînăr cu **„ochii vii și visători, cu părul negru, lung, ce i se cobora aproape pînă la umeri, cu zîmbetul blînd și melancolic, cu fruntea înaltă și inteligentă"**. Și-a coborît în pragul casei un cufăr vechi, plin cu cărți. Parcă și acum auzim poruncile stăpînului de altă dată, adresate feciorilor din casă, ca să pregătească camera, gustările, că în acea zi avea un oaspete ales. Pogor l-a primit pe poet cu tradiționala urare românească : „Bine ai venit la Eși, domnule Eminescu!". Peisajul minunat din jur l-a încîntat pe Eminescu. In casa Pogor se găsea un lucru de preț care, cu siguranță, l-a atras pe Eminescu: o bibliotecă cu tomuri grele, cronici îngălbenite de curgerea vremii, unde dormeau străbunii, cărți în limbile franceză, germană etc. Și apoi, seara, în balconul cu grilaj de fier, se întîlnea la un „pahar de vorbă" cu omul „cel mai vesel... mai poznaș din toată pleiada „Junimii", omul care avea o aleasă cultură, **„cu spiritul său eminamente estetic, care aproba tot ceea ce era frumos și simțit"**.

Sus în holul de la intrarea în salonul „Junimii", G. Panu l-a cunoscut pe marele poet care, pe atunci, „era bine făcut, frumos, cu mustață mică, subțire și cu plete mari". Aici l-a văzut și pe V. Alecsandri, care venea rar la întîlnirile junimiștilor și „citea foarte frumos". Aici a venit într-un amurg de seară Creangă cu manuscrisul poveștii „Soacra cu trei nurori" și a citit cu mult haz, stîrnind rîsul junimiștilor, încît cel care era poreclit „biblioteca contemporană" a fost nevoit să strige cu glas hotărît : „porco, porco !; ceea ce însemna că trebuia să se continue numaidecît lectura... Au rămas să dăinuie mereu peste veacuri ecoul glasurilor lui Eminescu, Slavici, Caragiale, Alecsandri, Conta, Xenopol, Lambrior ș.a., scriitori ai acestui popor.

Cît de minunate trebuie să fi fost acele întîlniri ! Parcă și acum îl auzim pe Pogor cum la începutul citirii unei lucrări se punea să intoneze fraze din liturghii : „Acum să ascultăm sfînta evanghelie... a lui Conta citire", urmînd ca de undeva din colțul lui, cu glas de bas admirabil, să răspundă hîtru, Ion Creangă : „Să luăm aminte", iar Pogor dădea replica „Pace ție, cetitorule" și abia atunci se putea porni lectura. Ea dura pînă cînd feciorul deschidea ușa, aducînd tăvi pline cu cozonac și cești de ceai. Atunci, pe mai multe glasuri, din toate părțile, se striga: „Ușile, ușile"! Așa decurgeau întîlnirile, cu glume, haz și voie bună.

După mutarea lui Maiorescu la București, întîlnirile junimiștilor care rămăseseră la Iași, se țineau tot în Casa V. Pogor, cu timpul însă, rînd pe rînd ei s-au călătorit spre acea „lume a umbrelor" și prin parc, prin saloane, n-au mai răsunat glasurile acelor oameni aleși, ctitori de seamă ai scrisului românesc. Ne-au rămas în documente, în cărți și în suflete amintirile lor scumpe.

Dar să cercetăm în continuare cîteva file îngălbenite de vreme unde sînt consemnate alte date despre istoria acestui lăcaș.

In anul 1901, V. Pogor vinde casa principesei Maria Moruzi. Noua proprietară face unele reparații, preface intrarea, schimbă fațadele, așezînd deasupra balconului din față blazonul familiei ce reprezintă un scut cu stema Moldovei, alături de vulturul moruzesc.

De la principesa Moruzi, casa a trecut în proprietatea fiului ei Gh. Brătianu, fost profesor la Universitatea din Iași, care a adus de la Ruginoasa o parte din bibliotecă, mobilierul și alte obiecte ce aparținuseră primului domn al Principatelor Unite — Al. I. Cuza. Profesorul ieșean organizează aici un mic muzeu care nu avea un caracter public. Mutîndu-se la București, Gh. Brătianu închiriază casa rezidenței regale din Iași. E interesant de menționat faptul că în contractul de închiriere se află o descriere a interiorului, arătîndu-se că pereții erau tapisați, ferestrele cu geamuri de cristal, ușile cu clanțe de alamă în stil de epocă, iar plafoanele din lemn de stejar natural. De asemenea, e confirmat un lucru interesant. Salonul mare de la etaj e numit „Biblioteca Junimii".

Norii negri ai războiului ce s-au abătut asupra orașului de pe șapte coline au lăsat răni adînci. Și casa cu „ferestre luminate" a rămas un timp în beznă. Dar numele lui Eminescu, Creangă, Alecsandri, Slavici, Maiorescu, Caragiale se păstrau prea adînc în sufletele noastre, ca acest monument să fie dat uitării.

Casa a fost restaurată acum, dîndu-i-se menirea de a adăposti un muzeu al scrisului românesc. Poate nicăieri în altă parte ca aici, nu și-ar fi putut da o mai fericită întîlnire creatorii literaturii române din ultimele două veacuri.

Trecerea necruțătoare a anilor n-a putut îngropa în noianul uitării „casa cu ferestre luminate", ci, dimpotrivă ea s-a transformat într-un lăcaș al luminii, regenerîndu-și vocația de gazdă primitoare pentru toți iubitorii de frumos.

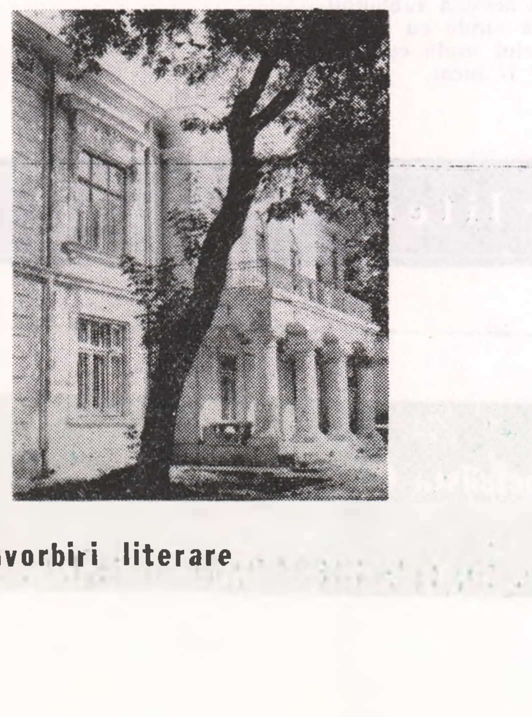
Trecînd pragul casei, în holul de la intrare te întîmpină cu zîmbetul lui poznaș, gazda de altă dată, „sufletul întîlnirilor", V. Pogor. In față, se află tot secretarul perpetuu al „Convorbirilor literare", Iacob Negruzzi, mereu îngîndurat că n-are manuscrise suficiente pentru numărul viitor al revistei.

Ușile se deschid apoi spre o lume de visare, unde stau adăpostite atîtea tezaure de mare preț, care ilustrează, tot ceea ce a creat mai trainic și prea frumos, acest popor cu suflet atît de ales.

In cele patrusprezece camere sînt expuse mii de piese originale de la Letopisețul Țării Moldovei a marelui cronicar Ion Neculce și pînă la volumul „Primelor iubiri" de N. Labiș.

Ion ARHIP
directorul Complexului Muzeistic Iași

PUBLICITATE — CONVORBIRI



---

cartea străină

Constantin PRICOP

lucrări teoretice

Gramsci, unul din remarcabilii gînditori marxiști ai epocii a dat o importanță deosebită confruntărilor literare și filosofice cu alte tendințe. Este adevărat că, în comparație cu Lukács, de exemplu, sistemul său (dacă poate fi numit așa) este doar o succesiune de proiecte, de schițe în diferite faze, de fragmente. Asta nu înseamnă că ar putea fi neglijat. În cele mai multe cazuri textele lui Gramsci au ca punct de plecare note la diferite lucrări față de care se află „în opoziție". „Opoziția" e aproape permanentă. Gestul său de militant comunist era mai singular decît îl putem imagina astăzi — cînd marxismul e binecunoscut și în apus — și în al doilea rînd „strategia" era în mod firesc alta. Era nevoie de o poziție precizată strict pentru a se distinge între atîtea orientări — unele de stînga și democratice, însă fără un plan de acțiune limpede. Gramsci s-a oprit foarte des la problemele culturale și, în particular, la cele privitoare la literatură. In această antologie **Teatrul lui Pirandello, Nepoții părintelui Bresciani** sau **Observații despre folclor** au un asemenea profil. Lăsînd la o parte ultimul (și altele pe care nu le-am mai reamintit) aceste articole sînt probe pentru schițarea unei poziții estetice gramsciene. Ea este ferm în rezonanță cu o anumită atitudine etică și implicit politică. Într-un fel, critica sa este mai mult culturală, de poziție, decît analitică. Însă afirmațiile nu se mențin la un nivel general — și deci neverificabil — ci ating, în general, nuanțele textelor care le-au generat și valabilitatea lor axiologică : „Ceea ce interesează însă este următorul lucru : sentimentul critico-istoric al lui Pirandello, dacă l-a dus, în domeniul cultural, la depășirea și dizolvarea vechiului teatru tradițional, convențional, de mentalitate catolică sau pozitivistă, putrezit în mucegaiul vieții regionale sau al mediului burghez plat și abject banal, l-a dus și la creații artistice desăvîrșite?" (p. 11). Poziția critică a lui Gramsci este mai eficace atunci cînd discută un sistem. Avind în față o construcție conceptuală, care nu necesită o dispersare în nuanțe afective, Gramsci alege „punctele slabe" și desființează edificiile plecînd de la o asemenea „eroare de calcul". În aceste situații stringența observației este neapărat necesară, etapele neputînd fi sărite. În textul **Reforma și Renașterea**, ideea generală despre prestigioasa mișcare de gîndire europeană este serios zdruncinată. În special Renașterea italiană este privită din alt unghi. Obiectul discuției nu este un moment pierdut din vedere, iar observațiile sînt cît se poate de adecvate : „Dacă Renașterea este o mare revoluție culturală, nu este pentru că oamenii au început să gîndească despre ei înșiși, că au încetat de a mai fi «nimic», și că, dimpotrivă, sînt totul, ci pentru că acest fel de a gîndi s-a răspîndit și a devenit un ferment universal etc. Nu a fost descoperit «omul», ci a început o nouă formă de cultură, adică un nou efort pentru a crea un nou tip de om în clasele dominante" (p. 238). Caracterul fragmentar, de schiță a unui proiect mai vast, se păstrează și aici, cum se păstrează și în **Filosofia lui Benedeto Croce.** În asemenea studii în faze incipiente anumite probleme se repetă, apar sugerate în perspective diferite, fără a fi însă epuizate. Vorbind despre Croce este remarcată în primul rînd „descompunerea conceptului de sistem închis și definitiv și prin urmare pedant și obscur în filozofie ; afirmarea că filozofia trebuie să rezolve problemele pe care le prezintă pe rînd procesul istoric în dezvoltarea lui" (p. 138). Simțul bunului sens îl fac pe Croce să devină critic față de multe din sofismele depășite ale filosofiilor contemporanilor săi. Însă Croce face „Eroarea [...] în a înălța la rangul de moment metodic ceea ce are caracter direct, înălțînd anume ideologia la rangul de filosofie". (p. 145). Critica tîrzie pe care Croce o face marxismului pretinzînd că „... marxismul ar fi teologizant, iar conceptul de «structură» nu ar fi decît reprezentarea naivă a conceptului despre «un zeu ascuns»" (p. 149) este pentru Gramsci un semn că sistemul filosofic al acestuia rămîne la modul de a construi pe care-l reproșează. „Filosofia lui Croce rămîne o filosofie speculativă și, ca atare, nu e numai o urmă de transcendență și de teologie, ci este în întregime transcendență și teologie [...] Însăși imposibilitatea, pe cît se pare, a lui Croce de a înțelege tezele marxismului [...] arată că prejudecata speculativă îl orbește și îl deviază" (pp. 149—150).

★

Gaëtan Picon este cunoscut îndeosebi în calitate de critic și istoric literar. Nu de puține ori însă criticii ajung să depășească stadiul cercetărilor pe text și să ajungă să-și pună întrebări asupra unor zone mai îndepărtate de textele propriu-zise, mai generale dar, în intenție, mai adînci. Este momentul în care acea imagine a „criticului" cu care s-au obișnuit mulți (foiletonist, cronicar de pe o zi pe alta, recenzent etc.) este repudiată ca o haină prea strîmtă și inexpresivă. La fel este repudiat, de pe această poziție, istoricul literar, care de obicei catalizează diferitele opinii și le „împacă" într-o sinteză convenabilă. Atunci cînd teoreticianul se apropie de gînditor, cărțile pot avea înfățișarea celei semnate de Gaëtan Picon : **Scriitorul și umbra lui**[2]. O paranteză se poate face apropos de un fapt care în majoritatea cazurilor este relativ fără importanță. Cartea, în ediția originală, a apărut în anul 1953. Este o perioadă complexă în literatura franceză și în cea europeană, perioadă care a dus și la răspîndirea unor sisteme de nuanță existențială. Cartea lui Picon este o apropiere oarecum „patetică" de literatură („Or, cu cît înaintăm în timp, cu atît operele pe care le iubim ne par bogate, apropiate, posedate. Ele vor fi aici mîine, și în viitor, și nicidecum încremenite într-o eternitate mută: înnoite de fiecare dintre apropierile noastre" (p. 262). Reflecțiile asupra literaturii sînt reflecții generale, valabile și în observațiile asupra afectivității. Vorbind despre relația cititor-operă, se ajunge la cea de dragoste : „Orice rațiune de a iubi devine suspectă ; orice rațiune de a iubi descalifică pe cel care iubește, dovedește că el crede că iubește, dar nu iubește. Orice reflecție asupra operei se mută inevitabil în afara operei, evadează spre regiuni în care noi nu putem decît să pierdem din vedere ceea ce opera are unic și necesar" (p. 12). Reflecțiile sînt cele ale moralistului exemplar, așa cum a știut să ni-l releve doar cultura franceză cu ilustrele exemple din toate manualele. Distincțiile sînt de o suplețe caracteristică și, dacă uneori ele nu aduc puncte de vedere inedite, alteori pun punctul pe i în chestiuni pe lîngă care se trece tot timpul dar nimeni nu face distincțiile necesare : „Dar ce numim noi exact : estetică ? Nicidecum conștiința artei ca existență ca **ființare artistică :** conștiința artei ca ierarhie și calitate, ca **valoare.**

Or, ansamblul reflecției pretinsă estetică se preocupă de artă ca existență nu de artă ca valoare" (p. 223). „Motivele" cărții — iată-ne vorbind și despre „motivele" unei cărți de critică — sînt exact distinse în prefața lui Mircea Martin. Ceea ce este important, revenind la citatul de mai sus, este faptul că Gaëtan Picon privește opera de artă ca o **trăire** independentă a cărei existențială trăsătură ar fi inefabilul oricărei ființe. Este o extindere a existențialismului și, în același timp, o anulare a exclusivismului său. „Libertatea" (problema capitală a existențialiștilor) este în cartea lui Picon aceea de a te apropia de o ființă cînd te apropii de artă sau, mai precis, de a te apropia de inefabilul acesteia. Amintirea permanentă a „ființei" este o obsesie a sfîrșitului, ușor de recunoscut în structura culturală a acelor ani — iar la cei formați atunci ea a rămas o obsesie pînă astăzi. Și Maurice Blanchot vede textul ca o trădare a lumii prin cuvînt, o trădare însă care împiedică izbucnirea neantului. Astăzi, la atîția ani de structuralism și alte studii „formale", imaginea unor asemenea sisteme poate apare oarecum vetustă. În orice caz exagerările sînt mult mai ușor vizibile (patetismul, supralicitarea unor trăsături literare și ignorarea altora, etc.). Apropierea existențială a lui Picon de operă se aseamănă însă, în esență, cu încercarea „formaliștilor" de azi de a rupe o inerție care să fixeze atît de ușor. Extremele sînt acum bine vizibile și descoperirea lor este încurajantă pentru că astfel devine vizibilă gama atît de largă a cercetărilor literare. Traducerea lui Viorel Grecu poate pune la îndemînă celor care reduc cercetarea literară la cîteva categorii formale încă un exemplu de elasticitate și subtilitate în abordarea unor chestiuni aparent ușor rezolvabile.

1. Antonio Gramsci — **Scrieri alese**, texte alese și traduse de Titus Pârvulescu, Ed. Univers, București, 1973.
2. Gaëtan Picon, — **Introducere la o estetică a literaturii ; Scriitorul și umbra lui,** în românește de Viorel Grecu, prefață de Mircea Martin, Ed. Univers, București, 1973.

PAUL CELAN

În traducerea lui Mihail SABIN



ADEVĂRUL DĂ DE VESTE

Am ales acest vers atît de elocvent pentru conștiința lui Paul Celan, poet care a vibrat în întreaga sa operă pentru destinul veacului 20. Versurile sale de o rară sensibilitate, în care inventia lingvistică dă naștere unor grave simboluri existențiale, sînt strigăt înfiorat, un apel patetic la umanitate și dragoste. Nu se poate defini poezia secolului nostru, fără a se ține seama de prezența acestui inspirat trubadur al melancoliei, care a înobilat expresia lirică germană și a cărui operă a cunoscut o vastă consacrare internațională. Revendicat de literatura austriacă, datorită atît participării sale directe la viața spirituală a acestei țări cît și filiației sale certe din Georg Trakl, Celan are afinități și cu spiritualitatea noastră, deoarece, copilărind în România, a închinat strofe remarcabile peisajului și dimensiunilor etice din această parte a lumii.

Cele mai cunoscute volume de versuri ale lui Paul Celan sînt **Macul și memoria**, **Trandafirul nimănui**, **Zăbrelele cuvintelor**, și **Schimbarea respirației**. Selecția de față aparține ultimei cărți amintite aici, carte definitorie pentru experiențele stilistice din finala sa etapă de creație. Volumul este important și pentru faptul că înmănunchează poeme scrise cu puțină vreme înaintea morții sale violente. (Poetul s-a sinucis la Paris, la vîrsta de cincizeci de ani).

Dacă lectura versurilor din această pagină va permite cititorilor să înțeleagă cîte ceva din zbuciumul unei mari conștiințe lirice, traducătorul își va fi făcut datoria.

M. S.

■

Mare, scînteietoare boltire
prin care se zbat
spre mari depărtări
negrele roiuri de frunți:

pe fruntea nebună a unui berbec
ard această imagine
între coarne, lîngă
un cîntec din întoarceri, unde
măduva topitelor mări
ale inimii crește.

Împotriva cui
nu se repede el
oare?

Lumea dispare, eu trebuie să te port.

■

Foamea de lumină — cu ea
am urcat treptele pîinii
sub clopotul orb:

ea, cea limpede
ca apa
se zbate deasupra
libertății ce-mi însoțește
urcușul
și de la care unul
mînînică pe săturate cerul
de mine boltit peste
un drum de imagini și sînge
înecat în cuvinte.

■

Cînd te afli în patul
din mătasea pierdutelor flamuri
în silabe albăstrii, în umbra din geana zăpezii,
vine înotînd
prin apele gîndului
cocorul de oțel,
tu i te deschizi.
Pliscul său numără ora
în fiecare gură — în fiecare oră
răsună sub fier înroșit
un mileniu de tăcere,
timp și netimp
mizează potrivnic spre moarte,
banii, monedele
aspru îți plouă prin pori,
în
făptura secundei
te înalți și acoperi
ușile Ieri și Mîine — de fosfor
ca dinții eternității
înmugurește pieptul tău
și celălalt piept
către gesturi, sub
lovituri: atît de vîscos,
atît de adînc
împrăștiate
sînt stelarele
semințe de cocor.

■

Tăcutele gînduri în urma săgeții.

Înaltul tău cîntec
în aspra scînteie de februarie
a încleștatului, aproape zdrobitului
nisip.

Vom mai străbate
o unică distanță
de melancolie.

Înconjurați de cele ajunse,
albaștri de capătul drumului,
puternici în barcă,
eliberați de binecuvîntarea
scrîșnită a pietrelor.

■

În meterezele
monedei cerești, în deschiderea porții
apeși cuvîntul
din care m-am rostogolit
cînd cu pumnii în tremur
am furat acoperișul
de peste noi,piatră după piatră,
silabă după silabă, de dragul
razei de aramă
din cupa cerșetorilor
de sus.

■

Acord de violoncel
din urma durerii :

forțele oarbe așezate
spre ceruri potrivnice
rostogolesc nevăzutul înaintea
cărărilor,

seara gîtuită
este plină de crengi pulmonare,

doi
nori de foc ai respirației
se adîncesc în carte
spre a răsfrînge larma tîmplelor,

ceva se trezește,

de douăsprezece ori strălucește
un dincolo lovit de săgeți,

cea cu sîngele negru
bea
sămînța celui cu sîngele negru,

totul este mai puțin
decît este,
totul este mai mult.

■

In carul cu șerpi de-a lungul
chiparoșilor albi,
prin potop,
ei te răpeau.
Dar în tine,
de la naștere
se-nspuma o altfel de apă,
pe raza
neagră a gîtului
urcai înspre zi

■

Neagră,
ca rana amintirii
te caută privirea
în înalt mușcata
de dinții inimii
țară a coroanei,
patul nostru :

prin acest tunel trebuie să vii,
vei veni.

In mișcarea semințelor
se însteleaza deapururi
pe dinăuntru,
marea.

Sărbătoarea numelui se sfîrșește,
deasupra ta arunc destinul meu.

■

Inundația cuvintelor, vulcanică,
îngropată de vuietul mării.

Deasupra
fluturîndu-l pescăruș
al ființelor potrivnice
zboară — imagini de azi și de mîine
apun cu mîndrie.

Pînă cînd vei azvîrli
luna cuvintelor, ce stăpînește
refluxul — miracol
și craterul purtînd forma inimii
gol va sta mărturie
pentru nașterea
regilor.

■

Din pumni, alb
de adevărul eliberat
din pereții cuvintelor,
ți-a înflorit o nouă memorie.

Frumoasă, de neferecat,
ea azvîrle
umbrele gîndului.
Inăutru, fără întoarceri,
se deschid, de azi începînd,
doisprezece munți,
douăsprezece frunți.

Cea care seamănă melancolie,
prin tine primind ochii stelelor,
află totul.

■

Toba paiaței
zgomotoasă prin banii inimii.

Treptele scării peste care
maimuța mea, Ulise, se cățăra spre Itaca,
rue de Longchamp, o oră
după vinul vărsat ;

adaugă acestea tabloului
care ne vinde cu zaruri spre casă
în pocalul unde culcat lîngă tine
nu pot fi jucat.

literatura lumii

CONVORBIRI LITERARE
revistă lunară de literatură editată de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă Romania
Redactor șef: CORNELIU ȘTEFANACHE
Redacția: Iași, strada Palat nr. 1 tel. 16242, 17287. Administrația: București, Șoseaua Kiseleff, nr. 10, tel. 183389. Tiparul: I. P. Iași